Deutsche Bühne

Städtische Bühnen (Frankfurt am Main, Germany)


STANFORD UNIVERSITY
LIBRARIES


STANFORD UNIVERSITY
LIBRARIES




Deutsche Bühne
herausgegeben von
Georg J. Plotke



Deutsche Bühne

Deutsche Bühne

Jahrbuch der Frankfurter Städtischen Bühnen

Im Auftrag der Generalintendanz herausgegeben von

Georg J. Plotke

Erster Band

Spielzeit 1917/1918

Mit sechs Tafeln und sieben Abbildungen im Text

1 9 1 9

Literarische Anstalt Rütten & Loening in Frankfurt a. M.



Gedruckt bei Englert & Schlosser, Frankfurt a. M.

Inhalt

Literarischer Teil



Spezieller Teil

I

Egmont, von Goethe

Letzter Akt, Straßenszene
Entwurf Ludwig Sievert

Aufführung im Frankfurter Schauspielhaus am 16. Mai 1918
phot. Dantes



Vorwort

Das vorliegende Jahrbuch ist das Ergebnis einer Aussprache des Herausgebers mit dem Generalintendanten zu Beginn der Spielzeit 1917/18; es handelte sich dabei um die Begründung einer Frankfurter Theaterzeitschrift. Gegen diesen vorläufig zurückgestellten Plan wurde mit Recht geltend gemacht, daß es wesentlicher sei, über geleistete Arbeit am Ende der Spielzeit zu berichten, als die Zahl der mit einzelnen Bühnen verknüpften Zeitschriften zu vermehren, zumal der Kern, die gestaltenden Prinzipien der sich neu organisierenden Frankfurter Theater in einer Zeitschrift doch nicht so klar hervortreten würden wie in einer geschlossenen, von höheren Gesichtspunkten aus rückwärts und vorwärts schauenden Buchveröffentlichung.

Es hat sich nun gefügt, daß dies zunächst lokal gedachte Jahrbuch weiteres Ausmaß gewinnen mußte und zu einem kulturellen Dokument anwuchs, das darauf rechnen kann, in den Ländern deutscher Zunge Widerhall zu finden: Leistung und Absicht der Frankfurter Städtischen Bühnen bedeuten seit Berufung der neuen Leitung einen Schritt auf dem Wege zu der deutschen Bühne, die wir alle herbeisehnen, wie sie auch das Laube-Zeiß'sche Wort vom „gepflegten Theater" andeutet. Die literarischen und kritischen Äußerungen, die Aufsätze zur Praxis des Frankfurter Theaterlebens, lauter Arbeiten, die trotz einiger Niveauverschiedenheit in ihren geistigen Wurzeln mit hier aufgeführten Dichtungen und Opern oder den nächsten Absichten der Generalintendanz eng verbunden sind, haben eine programmatische Bedeutung für die deutsche Kulturbühne überhaupt gewonnen.

Aus der Hoffnung heraus, daß die Aufwärtsentwicklung der Frankfurter Bühnen dauernd werden möge, beabsichtigt der Herausgeber, dies Jahrbuch zu einer festen Einrichtung jeweils am Ende der Spielzeit zu gestalten. Die Probleme der Bühne, der ganze Umkreis der zeitgenössischen und früheren Dramatik einschließlich der Oper, kunstphilosophische und ästhetische Fragen zu Dichtung und Musik sollen in den Gesichtskreis dieser Veröffentlichung treten. Je organischer sich das Tätigkeitsfeld der Frankfurter Kunstinstitute entfaltet, umsomehr wird dieses Jahrbuch ein Bild der deutschen Bühne als Ausdruck des reinsten geistig-künstlerischen Deutschland werden, jenes Deutschland, das auch wieder befähigt werden muß, Fremdes

sich zu amalgamieren, um es als ein Wiedergeborenes neu zu besitzen.

Auf die Bedeutung der deutschen Bühne für das geistige Schicksal unseres Volkes in dieser Stunde hinzuweisen, und die gesteigerte Verantwortung der einzelnen Bühnenleiter zu betonen, erübrigt sich wohl. Das Jahrbuch soll dem gebildeten deutschen Publikum Erkenntnisse vom Wesen der auf dem Theater dargestellten literarischen und musikalischen Werke — und damit dieser Zeit — vermitteln und ihm den Weg in die geistige Arbeit der Bühne, ihre feinen und ihre stofflichen Probleme weisen. Der Bühnenfachmann und Bühnenkünstler aber wird hier das Pragma seines Schaffens suchen und erleben, Instinkthaftes von sich aus erhellt sehen.

Besonderen Dank schuldet der Herausgeber Herrn Geheimrat Dr. Zeiß, seinen Mitarbeitern, darunter in erster Linie seinen Kollegen, den Vorständen der Städtischen Bühnen, und Herrn Adolf Neumann, dem Direktor des Verlags, der eine weit über geschäftliches Interesse hinausgehende Anteilnahme bewiesen hat.

Dr. Georg J. Plotke
Dramaturg der Städtischen Bühnen

Frankfurt a. M., im Oktober 1918.

Zum Beginn!

Rede gehalten am 1. August 1917 bei Übernahme der Generalintendanz der städtischen Bühnen von Dr. Karl Zeiß[1])

Es sind außerordentlich schwere Zeiten für das deutsche Theater, in denen ich mein Amt antrete. Sie sind doppelt schwer für die Frankfurter Städtischen Bühnen, die sich in einer Periode des Übergangs zu einer neuen Organisation und zu neuen künstlerischen Zielen befinden. Aber die feste Entschlossenheit der beiden für unser Theaterleben maßgebenden Instanzen, des Aufsichtsrats der Neuen Theater-Aktien-Gesellschaft und der oberen städtischen Behörden, unsere Bühnen in kommenden Friedenszeiten auf Grund einer einheitlichen Führung zu einem führenden Kunstinstitut zu machen, gibt mir den Mut, trotz der immer schwerer sich gestaltenden Zeitumstände, die mir übertragene Aufgabe in Angriff zu nehmen. Sie gibt mir auch das Vertrauen in das Gelingen unserer gemeinsamen Arbeit. Ich habe diesen Geist verpflichtender Entschlossenheit bei den maßgebenden Stellen im besonderen kennen gelernt, als ich vergangenen Winter nach Abschluß meines Frankfurter Vertrages vor einer schweren Entscheidung infolge einer Berufung an die Spitze des Hofburgtheaters in Wien stand.

Wenn wir uns auch vor einem neuen Abschnitt in der Geschichte der städtischen Bühnen befinden, so gedenke ich doch zunächst gern auch des Vergangenen. Ich erinnere mich der guten und mühevollen Arbeit, die meine unmittelbaren Vorgänger im Amte geleistet haben, und wenn mein Blick weiter zurückschweift in der Geschichte der Frankfurter städtischen Bühnen, so gedenke ich meines verehrten älteren Kollegen Emil Claar, mit dem eine der erfolgreichsten Perioden der Frankfurter Theatergeschichte in glücklicheren Zeiten verknüpft ist.

[1]) Geheimrat Dr. Zeiß, der bisherige künstlerische Leiter des Königl. Schauspielhauses in Dresden, wurde im April 1916 auf gemeinsamen Beschluß der oberen städtischen Behörden und des Aufsichtsrats der Neuen Theater A.-G. als Generalintendant der städtischen Bühnen (Opernhaus und Schauspielhaus) nach Frankfurt a. M. berufen. Er siedelte bereits am 1. Oktober 1916 nach Frankfurt über, um die neue Organisation vorzubereiten. Seine Tätigkeit als Leiter der städtischen Bühnen begann am 1. August 1917.

Es wird jedermann begreifen, daß wir zunächst nur Proben und Beispiele für eine neue künstlerische Art geben können, und daß wir die endgültige Lösung aller vorliegenden Aufgaben späteren Zeiten des Friedens vorbehalten müssen.
Mein künstlerisches Programm, soweit es das Schauspiel angeht, ist Ihnen bekannt. Ich brauche es im einzelnen bei dieser Gelegenheit nicht ausführlich zu erläutern. Nur mit zwei Worten will ich jetzt darauf hinweisen. Das, was hier, und zwar auch für die Oper, zu erstreben ist, hat Heinrich Laube einmal treffend gekennzeichnet, als er das Wort von dem „Gepflegten Theater" prägte. In neuerer Zeit ist dieses Wort u. a. durch den Grafen Seebach, den Generaldirektor der Kgl. Hoftheater in Dresden, mit dem ich über 15 Jahre in gemeinsamer Arbeit verbunden war, zur Tat gemacht worden. Laube meinte mit diesem Wort ein Theater, das in allen seinen Teilen beherrscht ist von künstlerischem Geist, von einem Geiste des Künstlertums, der den ganzen Organismus durchdringt. Wir sollen und wollen gute Kunst machen und auch dem leichteren Genre der Bühne, das wir pflegen werden, künstlerische Form und künstlerischen Reiz geben. Wenn wir das tun, dann wird sich auch ganz von selbst, ohne besondere Absicht, das Wort einstellen, das in den letzten Jahren so überaus oft in Verbindung mit Theaterfragen gebraucht worden ist: Kultur. Sie wird nicht künstlich gemacht, sie wächst von selbst aus den Dingen heraus.
Ich verkenne die Schwierigkeiten nicht, die sich einem solchen Vorhaben, zumal in der jetzigen Zeit auf dem weitverzweigten und so besonders gearteten Gebiet einer städtischen Bühne entgegenstellen. Sie sind mir auch in meiner bisherigen 16 jährigen Theaterpraxis nicht fremd geblieben. Aber sie sind durch festen Willen und durch eine planmäßige, beharrliche Arbeit zu überwinden, wenn dem Unternehmen die tätige, positive Mitarbeit der Presse und das vertrauensvolle Entgegenkommen des Publikums zuteil werden. Trotz der ungünstigen Zeitverhältnisse hege ich auch in dieser Richtung Vertrauen. Es ist für uns Theaterleute eine erfreuliche Beobachtung, daß sich gerade während des Krieges die Meinung von dem Bildungswert des Theaters erhöht und vertieft hat. Ich habe an anderer Stelle,

unmittelbar nach Ausbruch des Krieges, mit Energie den Standpunkt vertreten, daß das Theater auch in einer solchen Zeit, wie der unsrigen, im allgemeinen Interesse gehalten und nach jeder Richtung so weit als möglich gestützt werden müsse, und ich sehe mit Genugtuung, daß diese Auffassung, nicht zuletzt durch das gemeinsame Vorgehen von Bühnen-Verein und Genossenschaft, sich inzwischen mehr und mehr durchgesetzt hat. Wir verteidigen geistige und künstlerische Besitztümer und nehmen so an dem Kampfe des Deutschtums lebendigsten Anteil. Unendlich vielen, die durch die Zeit schwer bedrückt sind, oder durch den Kriegsdienst Schaden an ihrer Gesundheit erlitten haben, hat das Theater in den Kriegsjahren Trost, Erhebung und Freude bereitet und soll es, so hoffen wir, in den kommenden Wintermonaten auch weiterhin tun. In den schweren Zeiten, die Deutschland im vorigen Jahrhundert durchgemacht hat, in den schlimmen Kriegsjahren 1806/07, ist in den deutschen Theatern im allgemeinen Interesse weiter gespielt worden, und als es sich um den Weiterbestand des Weimarer Hoftheaters handelte, äußerte der Theaterdirektor Goethe, daß man das Theater erhalten müsse „als einen öffentlichen Schatz, als ein Gemeingut der Stadt". Ich hoffe, daß diese Gesinnung auch bei unseren heutigen maßgebenden Behörden immer fester wurzeln möge. Es gibt ja auch kein sichtbareres Zeichen für das Vertrauen und die Zuversicht im innern Leben des Volkes, als wenn im vierten Jahre eines unerhörten Krieges in unseren deutschen Theatern die Worte und Klänge unserer großen Meister ertönen.

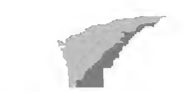
Neben der allgemeinen künstlerischen Durchdringung ist es vor allem die Pflege der neuen dramatischen Literatur, die weitestgehende Berücksichtigung der jungen Dichtergeneration, der unsere Arbeit gewidmet sein soll. Die Pflege der Gegenwartsliteratur soll erfolgen nach den Grundsätzen ästhetischer Weitherzigkeit, aber Halt machen vor dem Trivialen, dem Geschmacklosen und dem modisch Sensationellen. Daneben sollen die Klassiker einer Neugestaltung zugeführt werden. Bei den grundlegenden Dingen, die auf dem Gebiet der dekorativ-technischen Voraussetzungen hier nachzuholen sind, wird dieser Teil des Programms, namentlich während des Krieges, nur allmählich und schrittweise durchgeführt werden können. Aber es wird doch schon auf

diesem Gebiete durch die dem Abschluß nahe Neueinrichtung des technischen Apparates im Schauspielhause (neue Beleuchtung, neuer Bühnenrahmen, Drehbühne und fester Kuppelhorizont) ein bedeutsamer Anfang gemacht. Durch Erfüllung dieser technischen Aufgaben, für die ich mich schon vor Antritt meines Amtes mit besonderem Nachdruck eingesetzt habe, wird erreicht, daß Frankfurt im Bühnenbild mit den allermodernsten Theatern im Reich wetteifern kann.

Ich hoffe, daß die beiden Teile meines Programms: die Literatur unserer Zeit und die Klassiker sich gut zusammenfügen werden. Zur Gegenwartsliteratur soll in besonderer Pflege der junge Goethe treten. Die Dramen der Frankfurter Sturm- und Drangzeit unseres größten Dichters stimmen in besonderer Weise zu dem Geist und dem Wollen der jungen stürmischen Dichtergeneration unserer Tage. So wird eine einheitlich geprägte Devise für die literarische Arbeit des ersten Winters gelten: „Der junge Goethe und die jungen Dichter".

Wenn ich mich nun zur Oper wende, so sind auch hier die beiden Hauptteile des Programms: die Pflege der zeitgenössischen Produktion und der Klassiker. Aber schon ergibt sich ein Unterschied. Denn in der Oper muß, so wenig wir auch in der Förderung neuer musikalischer Talente zurückbleiben wollen, doch zunächst einmal der ständige Opernspielplan in wesentlichen Teilen neu gestaltet werden, und zwar auf Grund sorgfältiger musikalischer Einstudierungen und einer systematischen Modernisierung der Regie. Die mannigfachen Ansätze, die sich auf diesem Gebiete vorfinden, müssen weiter geführt und zum allgemein herrschenden System erhoben werden. Dabei will ich gleich bemerken, daß es mir, wie es vielfach geschieht, nicht angängig erscheint, die Grundsätze der modernen Schauspielregie einfach auf die Oper zu übertragen. Hier muß das Musikalische das Primäre sein und bleiben. Die Opern-Inszenierung muß aus der Partitur erwachsen. Wie einer unserer ersten Musikschriftsteller einmal gesagt hat, die Opernbühne ist „der zur Sichtbarkeit gelangende Teil der Partitur". Was den musikalischen Darstellungsstil anlangt, so begegne ich mich mit den Anschauungen des neuberufenen ersten Kapellmeisters Gustav Brecher, der zusammen mit Dr. Rottenberg für den musikalischen Teil verantwortlich sein soll. Da ich vom Schauspiel komme, wie die

meisten meiner Vorgänger und Kollegen in der Opernleitung, so teile ich mit Überzeugtheit die Anschauung, daß der musikalische Ausdruck aus der sprachlichen Form der Operndichtung erwachsen muß.
Was über die sorgfältige musikalische Einzelarbeit hinausgeht, muß späteren Zeiten, nach Wiederkehr des Friedens, vorbehalten werden. Auch die Bühne unseres Opernhauses verlangt gebieterisch eine technische Neugestaltung. Es handelt sich hierbei ganz und gar nicht darum, Möglichkeiten für prunkvolle Inszenierungen zu schaffen. Das liegt mir ganz fern. Es ist aber eine Notwendigkeit, daß für unsere Bühne die modernen Errungenschaften auf dem Gebiete der Bühnentechnik, der Beleuchtung und der szenischen Gestaltung in Zukunft stärker nutzbar gemacht und Einrichtungen geschaffen werden, über die die meisten anderen großen Bühnen schon seit längerem verfügen. Auch der Fundus an vorhandenen Dekorationen und Kostümen bedarf dringend einer Aufbesserung und Ergänzung nach Grundsätzen maßvoller Modernisierung.
Was das Orchester anlangt, so habe ich in den Monaten meiner vorbereitenden Tätigkeit hier in Frankfurt in gemeinsamer Arbeit mit dem Orchestervorstand eine Neuregelung der Anstellungsverhältnisse durchführen können, die bedeutsame Fortschritte auf dem Gebiet sozialer Fürsorge gezeitigt hat. Bei diesen Verhandlungen sind auch die alten Beziehungen zu den hier bestehenden und auf die Mitwirkung des Opernorchesters angewiesenen Konzertgesellschaften, insbesondere zur Museumsgesellschaft, fester geknüpft, klarer und bestimmter geordnet worden. Es ist nun allerdings die Belastung des Opernhausorchesters an der äußersten Grenze angelangt, und man wird sich, soll der Opernbetrieb nicht ernsten Schaden leiden, abgewöhnen müssen, unser Orchester als „Mädchen für alles" zu betrachten. Die versuchsweise Wiedereinführung eigener Symphoniekonzerte wird ja dem Opernhaus selbst zu statten kommen. Die dringend notwendige Neuordnung der Anstellungsverhältnisse des durch den Krieg arg verringerten Opernchores und des technischen Personals müssen, wenn es die Zeitverhältnisse erlauben, baldigst in Angriff genommen werden, was aber ohne besondere städtische Beihilfe nicht möglich sein wird.
Zu vorhandenen bewährten Kräften tritt in beiden städtischen Theatern



eine große Anzahl neuer Mitglieder. Beide Gruppen des Ensembles heiße ich herzlich willkommen in dem Wunsch und der Hoffnung, daß aus ihnen bald eine künstlerische Einheit werden möge, getragen von dem Geist wahrer und vornehmer Kollegialität. Es ist mir eine besondere Freude, daß mein Amtsantritt in einer Zeit erfolgt, in der der alte Streit zwischen Bühnenverein und Bühnengenossenschaft beigelegt ist. Wenn sich auch die Interessen einer zielbewußten Leitung und die Wünsche der Einzelnen nicht immer decken können, so bin ich doch überzeugt, daß durch Verstehen und guten Willen auf beiden Seiten der Geist gemeinsamen Wirkens immer lebendiger sich ausbreiten wird, jenes Geistes, der die Grundlage für jedes ersprießliche künstlerische Wirken bildet.

Schwer und ernst wird unsere Arbeit sein und ich bedarf zu ihrer Durchführung Ihrer vollen persönlichen Hingabe und des entschlossenen Willens aller Mitglieder, auch einmal persönliche Wünsche gegenüber der großen allgemeinen Aufgabe zurückzustellen. Die Verwirklichung solcher realpolitisch angelegten und aufgestellten Pläne und Ziele — ich vermeide mit voller Absicht das verstiegene Pathos der üblichen Eröffnungsreden — ist nur möglich, wenn ich auch von den verantwortlichen Kapellmeistern, den Regisseuren und Dramaturgen, dem Vorstand und den Beamten der Verwaltungsabteilung und den technischen Leitern in unermüdlicher, opferwilliger, dem Ernst und der Schwere der Zeit voll Rechnung tragender Weise unterstützt werde.

Die neue Ordnung und die neuen Ziele, denen die städtischen Bühnen zugeführt werden sollen, stützen sich in ideeller Hinsicht auf den Willen, der in den fortgeschrittenen Schichten der Frankfurter städtischen Bevölkerung in Bezug auf das Theater unverkennbar herrscht und auf die hier schon in glücklicher Weise seit Jahren in Angriff genommene soziale Theaterpolitik. Den Volksvorstellungen — die Vorstellungen für die ärmeren Klassen der Bevölkerung —, die sich in der neuen Spielzeit einschließlich der Aufführungen für die kriegsbeschäftigten Arbeiter auf mindestens 44 erhöhen werden, wird unsere besondere Aufmerksamkeit und Liebe zu gelten haben.[2])

[2]) Die Zahl der Vorstellungen für soziale Zwecke hat sich im Laufe der Spielzeit 1917/18 tatsächlich auf 74 erhöht.

Lassen Sie mit mit dem Wunsche schließen, daß es unserer gemeinsamen Arbeit gelingen möge, die Frankfurter Bühnen — Oper und Schauspiel — über den Krieg hinweg in eine glücklichere Periode friedlicher künstlerischer Arbeit hinüberzuleiten und sie nach einer Zeit der Stagnation und den darauffolgenden Jahren wechselvoller Beunruhigung auf eine Stufe zu bringen, die der Bedeutung der Stadt Frankfurt als eine der allerersten städtischen Gemeinbürgerschaften im Reiche entspricht.

Literarischer Teil

Wege und Ziele der Theatergeschichte

Von Edgar Groß

Von der Methode einer Wissenschaft zu sprechen, ist immer mißlich, so lange diese Wissenschaft noch keine fest umrissene Form gefunden und dadurch ihre Daseinsberechtigung praktisch erwiesen hat. Andernfalls kann die Methode nur vom Katheder formaler Überlegenheit ein aus äußeren, bestenfalls ästhetischen Grundsätzen abgeleitetes „so sollt ihr es machen" dozieren, die Praxis aber empfindet in allem nur die Schulmeisterei und geht unbekümmert ihren eigenen Weg. Methode bleibt Schall und Rauch, bis im Laufe der Zeit aus den Dingen selbst das Bedürfnis nach innerer Klärung erwächst. Aus diesem Grunde, scheint mir, hat die junge Theaterwissenschaft im Beginn ihrer Laufbahn eine nur zu begreifliche Scheu vor allen methodischen Festlegungen gehabt und hat unter hundert möglichen Wegen lieber praktisch den jeweilig nächsten gewählt, als sich von irgendwelchen Regeln leiten lassen. Aber ebenso scheint mir auch, daß wir heute, nachdem wir viele Jahre, und im letzten Jahrzehnt besonders intensiv, Theatergeschichte getrieben haben, auf dem Haltepunkt angelangt sind, von dem aus man einmal den bisher zurückgelegten Weg nachdenklich überschaut und das Auge auch wieder vorwärts wendet, um zu ergründen, wohin der vielverschlungene Pfad nun weiter führt. Wenigstens fühlt heute jeder ernsthafte Theaterhistoriker sich und seinen Lesern gegenüber eine gewisse moralische Verpflichtung, mit den Problemen seiner Wissenschaft ins Reine zu kommen, während früher viele das Recht zu haben glaubten, sich auf einem jungen und Erfolg versprechenden Gebiet recht ungeniert und skrupellos zu gebahren. So begann die Theatergeschichte mit einem zweifellos kunstvollen, vielleicht nur zu kunstvollen Apparat von Hypothesen und endet in ihrem ersten Entwicklungsabschnitt, den wir heute erleben, mit der induktiven Ergründung ihrer allerersten Voraussetzungen.

Darüber kann kein Zweifel bestehen, daß die Theatergeschichte sich heute einen festen Platz neben anderen Kunstwissenschaften erobert hat. Sowohl der mißtrauische Zunftgelehrte, der in ihr bislang nur eine undisziplinierte Stiefschwester der Literaturgeschichte gesehen hatte, wie der praktische Bühnenmann, soweit künstlerische

Fähigkeiten und wirkliche Bildung ihn zu leitender Stellung berechtigen, der über die für ihn scheinbar unfruchtbare Theatergelehrsamkeit einst gespottet hat, sind längst eines besseren belehrt; ebenso der Darsteller von Rang.

Nirgends mehr als im Theater prägen sich Kultur und Seele eines Volkes aus. Theater ist das „Ergebnis der in der Gesellschaft waltenden Kräfte, ihrer ethischen, ästhetischen und sozialen Werte. Die ästhetisch-ethische Gesamterscheinung des Theaters zieht ihre Bedingungen aus dem Zustande und aus den Entwicklungs-Richtungen unserer Kultur" (Hagemann). Darum konnte Schiller in einer Zeit, in der das moderne Kulturbewußtsein erwachte, von der Schaubühne sagen, sie durchwandere das ganze Gebiet des menschlichen Wissens, erschöpfe alle Situationen des Lebens und leuchte in alle Winkel des Herzens hinunter. Theater also ist Ausdruck der jeweiligen Kultur, Theatergeschichte ist Kulturgeschichte. Mit dieser heute für uns selbstverständlichen Festsetzung ist ihre Berechtigung gegeben.

Und doch konnte dieser Gedanke, der sich seit Lessing und Schiller als roter Faden durch alle theatralischen Forschungen zieht, in seiner vollen Tragweite erst erfaßt werden, nachdem man aufgehört hatte, unter Theater nur den Schauspieler als subalternen Diener des dramatischen Dichters zu verstehen und die Bühne dementsprechend nur unter dem Gesichtspunkt der Schauspielkunst zu betrachten. Erst seit den Tagen der Romantik, die in die Seelenstimmungen vergangener Jahrhunderte hinabstieg und als erste die Gleichung von Theater und Kultur voll erkannte, dürfen wir von bewußter theatergeschichtlicher Forschung sprechen. A. W. Schlegels Erörterungen über das Theater in seinen Vorlesungen, Ludwig Tiecks Kritiken in der „Dresdener Abendzeitung", die weitgehende Untersuchungen über Schauspielkunst, über Bühnen-, Kostüm- und Dekorationsfragen enthielten, faßten das Problem von seiner historisch-wissenschaftlichen Seite. Es erübrigt sich hier auf die zahllosen und im wesentlichen bekannten theatergeschichtlichen Untersuchungen des 19. Jahrhunderts hinzuweisen, die, nachdem einmal der Bann gebrochen war, wie Pilze aus dem regenschwangeren Erdboden hervorschossen. Theaterzeitungen und Zeitschriften, Theateralmanache und Bühnenlexika, Eduard Devrients Gesamtgeschichte

der Schauspielkunst, Monographieen über Schauspieler und einzelne Bühnen verschlingen sich zu einem vielfarbigen Bilde, das nachzuzeichnen Aufgabe einer historischen Darstellung wäre. Und wieviel lebhafter und vielseitiger in unsern Tagen die Tätigkeit auf allen Gebieten der Theatergeschichte ist, lehrt ein Blick auf die zahlreichen jährlichen Neuerscheinungen.[1])

Während wir so in frischer Wanderung dem Ziel schon nahe zu sein glauben und aufatmend einen Augenblick innehalten, tönt das mahnende Wort eines berufenen Theaterforschers an unser Ohr: „Wir haben den Wunsch und zwar den berechtigten Wunsch, eine theatergeschichtliche Wissenschaft zu besitzen, — wir besitzen sie aber noch ganz und gar nicht. Ja, wir wissen noch nicht einmal die Aufgaben der künftigen Wissenschaft gebührend abzugrenzen." Ist wirklich alles bisherige Mühen so vergeblich gewesen, liegt hinter dem Berg, den wir halb überwunden meinten, unsichtbar noch eine Kette höherer und schwierigerer Gipfel? Und wissen wir denn so garnicht zu sagen, wo das Ziel unserer theatergeschichtlichen Wanderung liegt, wenn es auch noch weite Ferne umfangen hält? Negativ können wir es gewiß abgrenzen. Max Herrmann, der ebengenannte Forscher, zieht in klarer Weise die Linien, die die Theatergeschichte von der Geschichte des Dramas trennen und ewig trennen müssen. Er sagt: „Das Drama als dichterische Schöpfung geht uns aber in der Theatergeschichte nichts oder nur in soweit etwas an, als der Dramatiker bei der Abfassung seines Werkes auch auf die Verhältnisse der Bühne Rücksicht nimmt, und insofern also das Drama uns einen unbeabsichtigten Ausdruck vergangener Theaterverhältnisse liefert; wir betrachten es ferner als Bestandteil des Theaterspielplans und als Gegenstand der Bemühungen nachgeborener Bühnenkünstler, es ihren veränderten Theaterverhältnissen zu eigen zu machen. Das spezifisch Dichterische aber bleibt für uns ganz außer Betracht; das völlig unkünstlerische „Theaterstück" im engeren Sinne des Wortes ist für unsern Gesichtspunkt unter

[1]) Auch das vorliegende Jahrbuch Plotkes dient ebenso der Literatur wie der Geschichte vom Theater, indem es im wesentlichen dramatische und musikalische Erscheinungen in Anlehnung an Frankfurter Aufführungen behandelt, also von der Sichtbarmachung des Dramas durch die Bühne angeregt ist.



Umständen wichtiger als das größte dramatische Meisterwerk der Weltliteratur."

Also erst das, was zur Umsetzung des Dramas in seine szenische „Erscheinungsform" gehört, ist Aufgabe der Theatergeschichte. In der unklaren Vermischung beider Aufgaben, der dramatisch-historischen und der theatralisch-historischen, liegt ein wesentlicher Mißerfolg der Theaterwissenschaft begründet. Aber die negative Begrenzung ist damit noch nicht beendet. Die Theatergeschichte darf nicht nur nicht mit der Geschichte des Dramas identifiziert werden, sie hat erst dann Sinn und Berechtigung, wenn sie zur selbständigen Wissenschaft emporwächst, zwar niemals ganz von der Literaturgeschichte losgelöst, aber doch zur künstlerischen Stilgeschichte mit anderen Aufgaben, in die sich die Literaturgeschichte nur als ein Wesensbestandteil einfügt. Wie wir heute den Schauspieler im Zusammenhang „mit dem allgemeinen Geiste einer Zeit und eines Volkes" erfassen, ebenso kann sich nur die Theatergeschichte, die die Bühne als Ergebnis ihrer zeitlichen und gesellschaftlichen Umgebung erfaßt, über eine Abart der philologischen Literaturgeschichte erheben. Untersuchungen über Egmontdarstellungen in Berlin, statistische Auszüge aus den Jahresspielplänen deutscher Bühnen, Monographieen über die Entwicklung irgend eines Stadttheaters, sind an sich philologische Kleinarbeiten von gewiß notwendigem Wert, die aber als historische Feststellungen niemals zu dem Gesamtkomplex der Theatergeschichte führen können, wenn sie nicht in vielseitige Beziehung gesetzt werden. Erst wenn einzelne Aufführungen unter einander verglichen, wesentlich verschiedene Grundsätze in Darstellung und Inszenierung nachgewiesen werden, gelangt man zur Erkenntnis einer Entwicklung, mit andern Worten zur künstlerischen Stilgeschichte. Denn nur darum ist die Bühne zeitlicher Ausdruck der Kultur, weil sie ihrem Wesen und ihrer letzten Bestimmung nach Gemeinschaftskunst ist, in der sich die Empfindungen und Gedanken vieler, suggestiv unter einander verbundener Menschen begegnen. Nicht also der einzelne Schauspieler, nicht die Geschichte eines Theaters, sondern die Totalität der Künste, die wir seit der Romantik und Richard Wagner auf dem Theater erstreben, kann Gegenstand seiner Geschichte sein. So ist aus einer negativen Abgrenzung bereits

die positive Bestimmung erwachsen. Theaterwissenschaft ist die Wissenschaft von der Gesamtheit der Künste, wie sie das moderne Theater beansprucht, also ebensosehr Schauspieleranalyse, wie Kostümkunde und Geschichte der Architektur und Malerei. Sie ist eine Art Gesamtkunstgeschichte und verlangt von ihren Jüngern eine Vielseitigkeit der Kenntnisse und Fähigkeiten, wie wir sie bisher nicht besitzen, vielleicht noch nicht besitzen können.

Indes das reichhaltige Material ist noch keineswegs die einzige Klippe, die sich dem Schifflein des Theaterforschers gefahrdrohend entgegenstellt. Die Aufführung als geschautes und unmittelbares Erlebnis verflüchtigt sich mit dem Augenblick der Darstellung. Aufgabe der Theatergeschichte ist, aus überlieferten Bestandteilen zu rekonstruieren, was in der Vergangenheit vollendet war; im Fließenden das Unwandelbare festzuhalten. Denn wie systemlos auch die Entwicklung einer Bühne erscheinen mag, wie sehr sie zeitlichen Veränderungen unterworfen ist, sie hat ihr Gesetz, wie jede Kulturerscheinung es hat, das sich in den ewig gleichen Bestandteilen und Formen ausprägt. Dieses sine ira et studio herauszulösen, was der Tageskritiker nicht kann, soll der Theaterhistoriker versuchen.

Und doch bietet sich ihm ein Stoffgebiet in realem Sinne nur bei der eigentlichen Bühnenkunde. Da gibt es Dekorationen und Szenenbilder, Kostüme und Kostümzeichnungen, in neuerer Zeit auch photographische Wiedergaben ganzer Szenen, Beleuchtungsapparate und Requisiten, die man sammeln, anschauen und vergleichen kann. Und wo solches Material fehlt, lassen oft genug die szenischen Bemerkungen namentlich solcher Stücke, die in unmittelbarem Hinblick auf die Bühne geschrieben sind, wichtige Rückschlüsse auf deren Form zu. Scharfsinnig und mit viel Glück hat Max Herrmann hieraus eine Methode abgeleitet, die wenigstens für die ältere Theatergeschichte vorbildlich ist. Er geht von dem Raumproblem aus und konstatiert daraus und aus den spärlichen Bühnenanweisungen des Hans Sachs das Theater der Meistersinger in Nürnberg. Aber es ist klar und von Herrmann wohl nicht anders gedacht, daß dieses Verfahren nur auf eine primitive Theaterkunst anzuwenden ist. In der Zeit der italienischen Dekorationsbühne ändert sich das Problem schon völlig.

Und in neuerer Zeit sind uns Raum und Inszenierungsformen durch genaue Darstellungen, oft von den Regisseuren selbst verfaßt und durch photographische Aufnahmen gestützt, überliefert. Über die Münchener Bühnenreform sind wir unterrichtet, Max Reinhardt will seine Shakespeareinszenierungen bewußt festhalten, Richard Weichert beschreibt beispielsweise einen stilkünstlerischen Regieversuch in der Mannheimer Inszenierung von Hasenclevers „Sohn“, und so vergeht kaum eine bedeutsame Aufführung, die nicht schon jetzt irgendwie theaterhistorisch ausgewertet würde.

Trotzdem ist die Frage nach dem Bühnenbild für die Theaterwissenschaft damit noch nicht erschöpft. Die Inszenierungsmöglichkeiten müssen nach dem Stand der zeitgenössischen Technik geprüft, Dekorationsmalerei und Kostümstil im Zusammenhang mit den bildenden Künsten betrachtet werden. Wie weit schafft ferner eine Zeit sich ihre besondere Bühnenform, wie weit gestaltet ihre Kunstpsychologie Ausstattung und Beleuchtung um? Die Meininger setzten das Bühnenbild aus dem bis dahin üblichen Viereck in eine „charakteristische Szene“ hinein, weil sie naturalistischer empfanden als ihre Vorfahren. Heute wieder ist auch der kleinste Gegenstand auf der Bühne „zweckvoll“ im Gesamtbild verwachsen, — so werden selbst Requisiten Gegenstand der historischen Theaterbetrachtung! Auch die Geschichte des Dramas ist schon hier nicht ganz auszuschalten. Wie hat die dramatische Dichtung Theater und Bühnenbild beeinflußt und umgekehrt? Wie hat der Versuch, ältere oder zeitlose Stücke der Bühne zu gewinnen, und wie haben die Forderungen des modernen Dramas den Inszenierungsstil eines Regisseurs, ja einer Epoche bestimmt? Das alles sind Fragen, die an letzte ästhetisch-psychologische Dinge rühren, die aber der Theaterhistoriker, so lange er sich noch im realen Stoffgebiet bewegt, schon beantworten und dem Gesamtbild seiner Rekonstruktion einfügen muß.

In beschränktem Maße läßt sich auch die schauspielerische Leistung in einzelnen charakteristischen Situationen festhalten. Wir haben aus älterer Zeit beispielsweise Abbildungen von „Ifflands mimischen Darstellungen“, von den Gebrüdern Henschel nach Berliner Aufführungen gezeichnet, ferner Rollenbilder von Fleck, L. Devrient und we-

niger Großen. Aber sind sie zuverlässig, hat der Zeichner sie nach seinem subjektiven Stilempfinden nicht schon umgeformt? Und selbst wenn es gelingt, ihre Glaubwürdigkeit nachzuweisen, wie fragmentarisch bleiben sie als Zeugnisse vom Gesamtschaffen des Schauspielers. In neuerer Zeit liegen auch hier die Bedingungen weit günstiger: der Apparat ausgebildeter technischer Hilfsmittel, Photographie, Phonograph und selbst der Film liefern bühnengemäßes, objektiveres Material und sollten noch weit mehr, als bisher geschehen, herangezogen werden.

Nur zu dem Kern der schauspielerischen Schöpfung gelangen wir auf diesem Wege niemals; wir sehen allenfalls Teilwirkungen, wie man in einem Almanach die Szene eines Dramas liest, — die organische Einheit bleibt verschlossen. Wenn es überhaupt Mittel gibt sie wiederherzustellen, so kann es nur durch Rückschlüsse aus dem Eindruck der Darstellung geschehen, der aus eigenem, in den meisten Fällen aus dem Erleben anderer gewonnen wird. Der Theaterkritiker urteilt bereits unter der Reaktion, die die Seele des Schauspielers in seiner eigenen Seele auslöst, der Theaterbiograph rekonstruiert das Bild versunkener Schöpfungen in erster Linie aus der Seele schriftlicher Überlieferung. Nur in wenigen ganz glücklichen Fällen kann er sich auf eigene Äußerungen eines Mimen stützen, auf Bemerkungen in Briefen und Tagebüchern, die schon aus diesem Grunde mit besonderer Sorgfalt gesammelt und durchleuchtet werden müssen. Aber wir wissen ja, wie spärlich es um solche Schauspielerbekenntnisse und Autobiographien bestellt ist, wie sie bewußt oder unbewußt von der Wahrheit abweichen und wie gerade die größten schauspielerischen Genies über ihre eigenen Darstellungen oft wie „wandernde Schneidergesellen“ gesprochen haben. Die Hauptaufgabe des Schauspielerbiographen bleibt für alle Zeiten, aus inneren Vorgängen psychologische Schlüsse abzuleiten.

Und schließlich stehen wir hier vor dem besonderen Fall, wo der Künstler niemals vom Menschen getrennt werden kann. Der Schauspieler ist in seinem Schaffen Subjekt und Objekt zugleich. Zwar gestaltet er eine Person der dichterischen Erfindung, doch sie gibt ihm nur ideelles Material und wird erst von ihm in konkrete Erscheinung umge-

setzt, indem er seine eigene Individualität in die Rolle hineinbildet und diese innere Vereinigung körperlich zur Darstellung bringt. In Wahrheit gestaltet der Schauspieler also sich selbst, so daß eine strenge Scheidung zwischen menschlicher und künstlerischer Persönlichkeit nicht möglich ist, auch garnicht erstrebt werden darf. Die offene Teilnahme, die sich in Zeiten besonderer Theaterkultur vor hundert Jahren und heute wieder dem Leben des Schauspielers zuwendet, auch wo sie sich im Gefallen an der Anekdote äußert, die ihn aus dem mißachteten Stand der „Fahrenden“ zur sozialen Gleichberechtigung erhoben hat, findet hier ihre letzte und tiefste Begründung. Die Schauspielerbiographie muß den Schauspieler in seiner menschlichen Psychologie erkennen, muß an ihm die sich ewig gleichbleibenden Kräfte, sowie ihre zeitlichen Wandlungen sezieren. Und da ist es nur ein Schritt weiter zu einer Reihe von Fragen, die alle um die Person des Schauspielers aufwachsen. Wer die Kunst eines Bassermann nachzeichnen will, kann niemals an den Bedingtheiten seines Organs und gerade ihrer meisterhaften Ausnützung vorübergehen. Andere körperliche Fehler, eine unscheinbare Gestalt, wie Ekhof sie besaß, beeinflussen zweifellos die gesamte künstlerische Psychologie eines Darstellers. Der große Fleck spielte vor leerem Hause zum Entsetzen seiner aufrichtigsten Verehrer oft geradezu schamlos, nicht aus schlechter Laune, sondern weil seine Schaffenskraft unter dem Eindruck dieser Äußerlichkeiten versagte; verwandte Beispiele lassen sich diesem einen, berühmt gewordenen in großer Zahl anreihen. Welche Bedeutung haben überhaupt persönliche Erlebnisse für den Schauspieler, der Umgang mit Menschen, Anregungen, die er vielleicht aus anderen Studien schöpft, — das alles sind Forderungen und Gesichtspunkte, die der Schauspielerbiograph beantworten soll.

Aber auch die Psychologie einer Zeit und ihrer Gesellschaft ist maßgebend für die Darstellungsform. Nicht allein, daß dramatischer Stil und Sprechstil aufs engste zusammenhängen und in Wechselwirkung stehen, das klassische Weimar und das Berlin unter Ifflands Regie liebten an sich eine langsamere Sprechweise, als die Zeitgenossen eines Kainz und einer Durieux. Und bis zu gewissem Grade entscheidet auch die zeitliche Auffassung älterer dramatischer Dichtungen über den

Darstellungsstil. Shakespeare stark gekürzt fordert eine gedrungenere Psychologie von dem Darsteller, als wenn er sich zwischen dem Rankenwerk lyrischer Episoden tummeln darf. Wenn in der Mitte des vorigen Jahrhunders der große Virtuose den Alleinherrscher spielte, so mußte die Aufführung an sich schon ein anderes Bild gewinnen, als wenn unsere Zeit durch wohlgepflegtes Ensemblespiel dem Gesamtkunstwerk wieder zu seinem Recht verholfen hat.

Hier überall die künstlerische Absicht von inneren oder äußeren Notwendigkeiten zu scheiden, ist für die ältere Theatergeschichte ohne Frage unmöglich, aber wir können zu diesen letzten Schaffensbedingungen gelangen, wenn unsere Theaterkritik sich von vornherein noch mehr ihrer „teleologischen" Aufgabe bewußt wäre. Mit ein paar Worten geißelt der junge Schiller das Verkehrte typischer Leibesbewegungen, durch die seine Zeit bestimmte Gefühle auszudrücken pflegte. „Gewöhnlich haben unsere Spieler für jedes Genus von Leidenschaft eine aparte Leibesbewegung einstudiert, die sie mit einer Fertigkeit, die zuweilen gar dem Affekte vorspringt, an den Mann zu bringen wissen. Dem Stolz fehlt das Kopfdrehen auf eine Achsel und das Anstemmen des Ellenbogens selten. — Der Zorn sitzt in einer geballten Faust und im Knirschen der Zähne. — Die Verachtung habe ich auf einem gewissen Theater ordentlicher Weise durch einen Stoß mit dem Fuß charakterisieren gesehen; — die Traurigkeit der Theaterheldinnen retiriert sich hinter ein weiß gewaschenes Schnupftuch, und der Schrecken, der noch am kürzesten wegkommt, wirft sich auf dem nächsten, dem besten Block seine Bürde, und dem Publikum einen — Stümper vom Halse." Diese wenigen Sätze sagen uns für die theatergeschichtliche Betrachtung mehr, als zehn langatmige Kritiken über die „edle und wahre" Verkörperung irgend einer Iphigenie, und sie weisen auch auf neue, bisher nicht erschlossene Zusammenhänge zwischen Drama und Bühne hin.

Mehr noch als bei der Schauspielkunst wird das feinfühlige Nachtasten, die innere künstlerische Scheu vom Theaterforscher verlangt, wenn er sich der schauspielerischen Regie zuwendet. Eine Geschichte der Regie im eigentlichen Sinne kann es erst geben, seitdem wir überhaupt Regisseure haben, d. h. seit Tieck und Immermann, Laube und Dingel-



steckt. Denn was J. E. Schlegel gefordert, Goethe und Schiller geübt haben, war keine lebendige Regietätigkeit im modernen Sinne, wonach der Regisseur, um mit Hagemann zu sprechen, wirklich Bühnenkünstler und Mittler zwischen Dichter und Schauspieler ist. Gleichwohl gibt es auch für die ältere Zeit und gerade da bestimmte Regieregeln, nach denen schon die kirchlichen Liturgien des Mittelalters dargestellt wurden. Nur wie sie erkennen? Hier beginnt der Boden den Füßen des Theaterhistorikers zu entschwinden, er steht vor einem hilflosen „ich kann nicht weiter". Gewiß, Regiebücher sind vorhanden, aber sie geben doch nur äußere Struktur; die persönliche Note, mit der jemand auf der Bühne Regie geführt hat, wird man nie oder nur ganz selten darin finden. Nur ein mühseliges Vergleichen und Nachspüren, indem man die Regiepläne verschiedener Zeiten neben einander hält, kann in dieses Chaos spärlich erhellendes Licht bringen.

Mit Recht ist aus der zunehmenden Teilnahme für die Theatergeschichte auch der lebhafte Wunsch nach Sammelstellen bühnengeschichtlichen Materials erwachsen. Will man sehen und schauen, so muß man sich auch um die Mittel bemühen, auf denen alle Kunstbetrachtung beruht. Und schon finden sich in Theaterarchiven und Bibliotheken, in privaten Sammlungen und Nachlässen wertvolle Schätze aus der Bühnengeschichte vereinigt. A. Köster in Leipzig, die Klara Ziegler-Stiftung in München, die Gesellschaft für Theatergeschichte und das Lessinghaus in Berlin haben mit Fleiß ein reichhaltiges Material zusammengebracht und gesichtet. Aber noch fehlt ein großes und öffentliches Theatermuseum, das nicht nach geographischen Gesichtspunkten, wie die Deutsche Theaterausstellung 1910, sondern nach kultur- und kunsthistorischen Stilprinzipien aufgebaut sein muß. Dekorationen, Skizzen und Inszenierungsbilder verschiedener Zeiten, entwicklungsgeschichtlich geordnet, würden bestimmtere Vorstellungen über das Verhältnis der Bühne zu Architektur und Malerei vermitteln. Ein solches Museum müßte Gelegenheit geben, die Skizzen Schinkels oder Veronas mit Goethes Entwürfen, Svend Gade mit Ernst Stern zu vergleichen; es müßte Kostüme und Kostümzeichnungen seit Garricks und Kembles Zeiten bis zum jüngstdeutschen Stildrama enthalten, auch Bücher zur Kostümkunde, wie sie schon an der Wende des 18. und

19. Jahrhunderts häufiger auftauchen, wären aufzunehmen, weil sie Einfluß auf Bühneninszenierungen gewonnen haben. Und wie leicht würden sich die vielen technischen Hilfsmittel dem künstlerischen Gesamtbilde einfügen, wenn man es auf Modellbühnen mit Figurinen anschaubar reproduzieren würde. Rollenbilder, Regiebücher und Theaterkritiken müßten schließlich das ganz konkrete Bild dieses wiedererstandenen Theaters vervollständigen, das selbstverständlich niemals eine Aufführung ersetzen kann. Leider sind wir von der Verwirklichung dieses Gedankens noch weit entfernt; es fehlt nicht allein an pekuniärer und staatlicher Unterstützung, auch die einzelnen Bühneninstitute sind nicht von der Wichtigkeit und Notwendigkeit eines Theatermuseums durchdrungen. So wesentlich erscheint mir diese Frage, daß ich darin eine besondere Grundlage unserer zukünftigen Theaterwissenschaft sehen möchte!

Schauen und erschauen also ist die Aufgabe des Theaterforschers, Kunstempfinden und psychologische Schulung sind sein Rüstzeug. Nicht zu vergessen das kritische Urteil. Denn wer an theatergeschichtlichen Fragen nicht mit cartesianischem Zweifel herantritt, wer nicht alles, auch jedes, eigener Prüfung unterzieht, ist im Strome ihres verführerischen, stoffreichen und bunt schillernden Lebens verloren und verfällt blutigem Dilettantismus. Noch weniger als die Literaturgeschichte darf die historische Bühnenkunde Geschichte der Individuen oder individueller Erscheinungen werden. Die Einordnung in die Gesamtheit der Künste setzt ein starkes Kunsterleben voraus. Theatergeschichte muß erlebte Kunstpsychologie werden, das ist das Problem ihrer zukünftigen Entwickelung! Dann dient sie nicht allein dem Schauspieler wie dem Regisseur, dem Kritiker wie dem Laien zu Nutz und Frommen, dann erst gebührt ihr auch neben der Literatur- und Kunstgeschichte ein selbständiger Platz auf den Lehrstühlen der Universität. Literatur- und Bühnenkunde, Dramaturgie und Inszenierungslehre, literarische Kritik und bedingte Kunstgeschichte sind die Grundsteine, auf denen der künftige Dozent der Theatergeschichte sein Gebäude aufführen muß. Nie wird er auch die Bindung mit dem blühenden Leben der umgebenden dramatischen Dichtung verlieren dürfen.

Ungeheuer türmt sich der Berg, der uns noch von dem so umfänglich



begrenzten Gebiet der Theatergeschichte scheidet. Heute und morgen werden wir ihn nicht überwinden, aber als leuchtendes Ziel muß uns das Bild des gelobten Landes vorschweben, das keine Fata morgana, wohl aber — dessen bin ich mir bewußt — gegenwärtig ein Idealbild ist.

Vom jüngsten deutschen Drama

Von Oskar Walzel

Seit langer Zeit bin ich gewohnt, die Kunst geschichtlicher Vergangenheit im Sinne der Gegenwart zu sehen und umgekehrt der Kunst der Gegenwart durch die Beobachtungen gerecht zu werden, die sich mir an Werken der Vergangenheit und deren Schicksal ergeben. Wie Kunstwerke von ihrer Zeit aufgenommen werden, ist mir auf diese Weise klar geworden. Etwas Typisches läßt sich durchaus feststellen, in Zeiten höchster Blüte wie in minder begünstigten. Wo immer ein Schritt nach vorwärts gewagt wird, machen sich zwei Uebertreibungen im Werturteil fühlbar. Sie stehen einander gegensätzlich gegenüber. Von der einen Seite wird das Neue wie etwas Unerhörtes, noch nie Dagewesenes ausgeboten und ihm alle ältere Kunst leichten Herzens aufgeopfert. Mit gleicher Zuversicht vertritt die Gegenseite die Ansicht, das sogenannte Neue sei gar nicht neu; ähnliches habe man längst versucht, ja es schon weit besser zu leisten verstanden.

Auf dem ersten Standpunkt steht der Tagesschriftsteller häufiger als der wissenschaftliche Vertreter kunstgeschichtlicher Betrachtung. Das Alte gegen das Neue auszuspielen, liebt der geschichtliche Forscher. Besonders in den Kreisen wissenschaftlicher Literaturforschung läßt sich das antreffen. Es ist, als wäre man übersättigt von der Fülle der Kunstleistungen vergangener Zeit und lehne müde jede Vermehrung eines Stoffes ab, der ohnedies durch Umfang und Vielgestaltigkeit an seinen Ergründer hohe Anforderung stellt.

Daß ich anders denke, brauche ich kaum zu sagen. Zugeben aber muß ich, daß diese Zeitablehner in gewissem Sinn recht haben, daß sie auch recht behalten gegen die Voreiligen, die sofort neuer Kunst nachrühmen, sie überhole alles Alte und mache es wertlos. Das gute Neue ist immer zum Teil ein gutes Altes. Die Möglichkeiten, die sich künstlerischer Betätigung eröffnen, sind viel zu enge umgrenzt, als daß der Umsturzlustigste alle Vergangenheit gänzlich verleugnen könnte. Weiterentwicklung führt auch auf dem Felde der Kunst wieder in die Nähe von Haltepunkten, die schon einmal bestanden haben. Nicht ein Kreislauf vollzieht sich. Er müßte alle Versuche, die Kunst weiterzufördern, zwecklos machen. Allein das Bild der Spirale, das längst auf alle Entwick-



lung angewendet wird, mag auch für künstlerische Entwicklung zutreffen. Auch Kunst kommt an höherer Stelle wieder über der Schicht zu stehen, die von ihr früher einmal betreten worden war.

Das erklärt die Wiedergeburt halb- oder ganzvergessener Künstler. Wenn heute die Wiedergeburt Klopstocks erwogen wird, so gründet sich die Erwartung, die sich da ausspricht, auf die Annahme, daß in der Gegenwart wieder etwas von dem Formwillen Klopstocks waltet, daß also Berührungspunkte zwischen der Kunst Klopstocks und der Gegenwart bestehen. Keinesfalls ist damit gesagt, daß Klopstock allen Wünschen unserer Zeit entspreche.

Solche Wiedergeburt kann hohe Bedeutung genießen. Einer unserer Neuesten bekannte, daß ihm Calderon ungeahnte Offenbarungen schenke. Gewiß hat Calderon längst deutsche Dichtung befruchtet. Doch nachdem die Romantik und mit ihr auch Goethe der Kunst Calderons gehuldigt hatten, trat Lope de Vega an seine Stelle. Lope wurde durch Grillparzer und durch österreichische Dichter, die sich an Grillparzer anschlossen, für das Drama des 19. Jahrhunderts ungemein wichtig. Auch Lope entzog sich allmählich unsern Blicken. Wenn jetzt Calderon einem deutschen Dichter zu einem starken Erlebnis werden kann, so heißt das natürlich nicht, daß deutsche Dichtung völlig wieder da stehen möchte, wo sie vor einem Jahrhundert stand. Jede Zeit liest etwas anderes aus einem Dichter heraus. Wohl aber bezeugt es, wie über Jahrhunderte weg Berührungen zwischen Künstlern sich auftun, und wie sehr auch der mutig Vorwärtsschreitende das gute Neue, das er schaffen will, dem guten Alten verwandt empfindet.

Trotzdem wird mindestens ein echter Künstler die Züge noch umprägen, die er in vollem Bewußtsein mit älteren Künstlern teilt. Selbst als Goethe sich ganz in die Formgebung homerischer Dichtung einleben wollte, entstand in seiner „Achilleis" etwas recht Unhomerisches. Schiller vollends war, als er in der „Braut von Messina" das griechische Vorbild am besten zu treffen meinte, der antiken Tragik, war dem „König Ödipus" von Sophokles in allem Wesentlichen durch ältere Werke schon viel näher gekommen.

Eine neue Verknüpfung überlieferter Züge ist noch an Werken zweiten und dritten Ranges ganz selbstverständlich. Die Mischungsverhältnisse

bedingen das. Und ein wichtiger Bestandteil der neuen Mischung ist die Beziehung, die zwischen jedem Kunstwerk und seiner Zeit waltet. Bewußt oder unbewußt schenkt der Künstler seiner Schöpfung einen Tropfen des Zeitgefühls. Ja einzelne Auserlesene sind imstande, ihrer Zeit die jüngsten Bedrängnisse so scharf abzulauschen, daß ihr Werk wie eine Ahnung kommender Menschheit berührt. Sie sprechen aus, was vielen auf der Lippe schwebt. Der Dichter findet das erlösende Wort, das den andern versagt bleibt. Er ermöglicht den andern, sich selbst besser zu verstehen.

Unberechtigt ist mithin ein beliebter Vorwurf gegen alle Versuche, der Kunst neues Leben zu leihen: ganz zwecklos werde von dem glücklich Erreichten abgegangen und nur ein Umweg genommen, der schließlich wieder dahin zurückführe, wo die Kunst schon einmal gestanden hat. Nur scheinbar wird der Vorwurf bestätigt durch die Tatsache, daß meist auf eine Bewegung von ausgesprochen neuer Richtung eine entgegengesetzte folgt. Als nach dem Naturalismus eine Dichtung von gegensätzlichen Absichten in der sogenannten Neuromantik erstand, war wirklich zu hören, der ganze Naturalismus sei zwecklos gewesen; denn man kehre ja wieder zurück zu den Absichten der Dichtung, die vor dem Naturalismus geherrscht habe. Ich begnüge mich nicht mit dem Einwand, die Dichtung, die vor dem Naturalismus tatsächlich herrschte, sei minderwertig gewesen, und der Naturalismus finde einen Teil seiner Rechtfertigung in dem Tiefstand des Geschmacks der unmittelbar vorangehenden Zeit. Die guten Leute, die den Naturalismus zwecklos nannten, meinten auch wirklich etwas anderes. Sie glaubten, er habe nur weggelockt von unseren Klassikern, von Kleist, von Grillparzer und Hebbel. Dagegen faßten sie Hofmannsthals erste Dichtungen wie eine Rückkehr zu Grillparzer. Was Hofmannsthal mit Grillparzer verbindet, glaube auch ich heute wohl zu erkennen, besser als zu einer Zeit, da mir das Neue in Hofmannsthals Schaffen sich so überwältigend aufdrängte, daß ich das Alte darin kaum verspürte. Allein auch der junge Hofmannsthal baute wie die ganze Neuromantik weiter auf einem Boden, der vom Naturalismus gründlich umgeackert worden war. Vor allem aber barg sich in seinen Dichtungen so ungemein viel von den Wünschen und Stimmungen seiner Zeit, daß er notwendi-

gerweise hinausgeführt wurde über alle Kunst, die vor ihm bestanden hatte.

Es gibt in echter Kunst kein völliges Beharren beim Alten. Beharren kann nur zu Versteinerung führen. Und nichts steht echter Kunst fremder gegenüber als Konvention. Kunst von höchstem Ewigkeitswert ist noch immer nicht so ewig, daß eine jüngere Zeit durch restlose Wiederaufnahme gleicher Kunst mehr brächte als sklavische Nachahmung.

Vielleicht ist Shakespeare wirklich der Gipfel aller dramatischen Betätigung. Ich weiß es nicht; mich fesseln solche Feststellungen absoluter Werte überhaupt nicht, ich überlasse daher den Streit, ob Shakespeare oder Sophokles oder Racine die höchste Stufe bedeuten, gern andern. Angenommen aber, Shakespeare sei der Höhepunkt des Dramas, meint irgend jemand, daß Shakespeare, wenn er heute wiederverlebendigt zu schaffen begönne, schlechthin bloß so zu dichten brauchte, wie er es vor dreihundert Jahren gehalten hat? Nicht etwa nur einseitiger Historismus wehrt diese Zumutung ab. Seit Herder wissen wir zur Genüge (oder sollten es wenigstens wissen!), daß echte Kunst sich nicht ohne weiteres von einer Zeit in eine andere, nicht einmal von einem Lande in ein anderes übertragen lasse.

Ob ein Dramatiker der Gegenwart auch nur von ferne an Shakespeare heranreicht, kommt dabei gar nicht in Betracht. Dem Zeitgefühl von heute entspricht noch ein Dramatiker von geringem Können, wenn er nur wirklich dieses Zeitgefühl lebendig in sich trägt, besser als Shakespeare.

Das soll nicht etwa den Dichtern nahelegen, liebedienerisch ihrer Zeit und deren Neigungen nachzulaufen. Der Zeitinhalt, den echte Kunst in sich trägt, setzt sich aus vielerlei zusammen. Bezug auf geschichtliche oder politische Vorgänge, auf gesellschaftliche Bewegung, auf sittliche Ansprüche der Zeit: all das macht den Zeitinhalt noch nicht aus. Vielmehr ist noch wichtiger das Lebensgefühl einer Zeit; es kann sich zu einem bestimmten Weltbild steigern, das auf eine geschlossene Weltanschauung zielt.

Der Künstler sieht die Welt, wie die Vorgeschrittenen unter seinen Zeitgenossen sie sehen. Durchaus indes nicht bloß in dem gedanklichen Teil seiner Leistung tritt seine Art, die Welt aufzufassen, ans Tageslicht.

Noch in der Weise, wie er rein künstlerisch gestaltet, noch in der künstlerischen Formung lebt sich sein inneres Verhältnis zur Welt aus. Daher ist sein Gestalten auch von dieser Seite bedingt durch seine Zeit.

Zwei Gegensätze lassen sich überhaupt in dem Verhältnis des Menschen zur Welt beobachten. Entweder wird sie von außen oder von innen genommen. Entweder gilt es, des Stoffes sich zu bemächtigen oder das verborgene Geistige herauszuholen. Entweder helfen die Sinne oder aber das Denken, ein Bild der Welt zu schaffen. Wie Erfahrung und Vernunft stehen sich die beiden Gegensätze gegenüber.

Sie bedingen den Unterschied, der zwischen zwei Richtungen wissenschaftlichen Erkennens besteht. Die beiden Richtungen können durch die Worte Materialismus und Idealismus ausgedrückt werden. Sie bedingen zwei Richtungen künstlerischen Gestaltens. Auch der Künstler kann entweder mit der Aufnahmefähigkeit seiner Sinne rechnen und etwas schaffen, das vor allem von den Sinnen aufgenommen werden soll. Oder er sucht ein Geistiges zu verwirklichen, das sich ihm verrät, und er rechnet darauf, daß, was vom Geiste kommt, auch durch den Geist erfaßt wird.

In stetem Wechsel folgen die beiden Möglichkeiten der Welterfassung aufeinander. Gewiß kann eine ganze Reihe verschiedener Möglichkeiten auch dann bestehen, wenn die Sinne am Werk sind. Genau so eröffnet geistiges Erfassen mannigfaltige Wege. Allein mögen noch so viel Zwischenstufen bestehen zwischen materialistischer und idealistischer Betrachtung der Welt, so bestimmt doch das Übergewicht der einen oder der andern Art der Weltbetrachtung die Richtung des wissenschaftlichen Forschers wie des Künstlers. Auf dem Gebiet des Erkennens wie auf dem des künstlerischen Formens herrscht im wesentlichen einmal der Stoff, ein andermal der Geist. Und zwar decken sich im allgemeinen die Zeitabschnitte, in denen wissenschaftliche Forschung und Kunst gleiche Wege gehen. In Zeiten materialistisch gerichteter Forschung schafft auch der Künstler materialistisch. Umgekehrt betätigt sich gleichzeitig wissenschaftlicher und künstlerischer Idealismus.

Idealistische Zeitalter erheben überdies auf wissenschaftlichem und künstlerischem Gebiet höhere Ansprüche an das sittliche Wollen und an das



religiöse Gefühl. Der Materialismus hat für Ethik und für Religion wenig Anteil übrig.

Wohl nennt auch er sich Weltanschauung. Tatsächlich leugnet er indes die Möglichkeit einer umfassenden und geschlossenen Weltanschauung im strengeren Sinn des Worts. Mindestens verlangt er von seinen Anhängern nicht, daß ihre wissenschaftliche Überzeugung vom Wesen der Welt auch die Grundsätze ihrer Lebensführung bestimme. Er läßt zwischen Erkennen und Sittlichkeit, zwischen Wissenschaft und Religion eine weite Kluft offen. Er verwirft jeden Versuch, diese Kluft zu überbrücken.

In allem Wesentlichen materialistisch gerichtet war bis vor kurzem unser Verhalten. Wohl hatte der Materialismus seine einseitigste Form noch im Verlauf des ausgehenden 19. Jahrhunderts aufgegeben. Doch Positivismus und Relativismus, die Denkformen der Wissenschaft in den letzten Jahrzehnten, standen dem Materialismus immer noch sehr nahe und wandten sich gleich ihm gegen ein idealistisches Weltbild.

In dieser Luft bin auch ich aufgewachsen. Wohl ließen wir uns ungern von Älteren vorwerfen, daß uns der Idealismus fehle. Allein den Mut des Idealismus, eine geschlossene Weltanschauung zu schaffen, hatten wir nicht. Und wir lächelten über die Menschen, die diesen Mut hatten. Wie Phantasten erschienen sie uns. Wir waren stolz, die Schwierigkeiten, die einer einheitlichen Weltanschauung im Wege stehen, besser zu erkennen. Wieviel seelischer Schwung sich mit dem Zugeständnis, daß der Mensch eine grundsätzliche Regelung seines sittlichen und religiösen Gebarens nicht zu erzielen vermöge, in den Menschen meiner Altersstufe verband, mit welcher Verehrung wir zu unsern Führern emporblickten, die sich zu gleicher Anschauung bekannten: das weiß nur, wer um 1880 jung gewesen ist.

Das Große des Augenblicks, in dem wir jetzt leben, ist der Beginn einer Abkehr von aller materialistischen Weltbetrachtung. Das Weltrad setzt sich in Bewegung, wieder einmal eine der großen Umdrehungen zu wagen, die den Menschen von dem einen Weltbild zu dem gegensätzlichen leiten. Der Idealismus will wieder die Zügel in die Hand nehmen, will wieder Herrscher werden, wie er es um 1800 war. Wie-

dererwacht ist der Mut, Erkennen, Sittlichkeit und Religion zu einem einheitlichen Ganzen zu verschmelzen.
Ursache ist sicherlich auch die mächtige seelische Wirkung, die der Krieg auf die deutsche Jugend ausübt. Schon bekommt man von den Wortführern deutscher Jugend zu hören: wer als junger Mann draußen im Schützengraben gelegen hat, dem kann das Weltbild der letzten Vergangenheit nicht länger genügen.
Doch verlangt wurde die Abkehr von der grundsätzlichen Weltanschauungslosigkeit schon vor dem Kriege. Und heute ist nicht nur die Jugend tätig, eine neue Weltanschauung aufzubauen. Von verschiedensten Seiten wird mit Hilfsmitteln, die sogar sehr gegensätzlich sind, an dem großen Werke gearbeitet. Weit ist ja der Weg von Hermann Bahr zu Walther Rathenau. Kaum dürfte ein zweiter aus der älteren Schicht die Forderung eines neuen Idealismus so folgerichtig in steter Berücksichtigung des mechanisierten Daseins der Gegenwart durchgeführt haben wie Rathenau in seinem Buche „Von kommenden Dingen" aus dem Jahre 1917. Wie ernst und wie streng die Ansprüche sein mögen, die von Rathenau erhoben werden, er steht so festen Fußes auf dem Boden unserer Zeit, daß er den Eindruck nicht zuläßt, er wolle neben unserer Gegenwartswelt etwas Schönes und Wertvolles, aber Undurchführbares aufbauen.[1]) Das ist die große Gefahr aller Pläne von einer künftigen idealistischer gesinnten Menschheit, die minder stark in der bestehenden Wirklichkeit verankert sind: daß sie Träume bleiben, Wünsche und Hoffnungen einer wagelustigen Jugend, die frischen Mutes die Schwierigkeiten ihres Beginnens unterschätzt. Für Rathenau besteht diese Gefahr nicht.
Sicherlich aber gibt das Gefühl, unmittelbar aus tiefaufwühlendem Erleben zu neuen Zielen emporzusteigen, der Jugend von heute einen machtvollen Aufschwung. Es ist der Geist, von dem die jüngsten Dramatiker Deutschlands erfüllt sind. Zugegeben sei, daß sich vorläufig das alles noch mehr verneinend als bejahend in der neuesten Dichtung kundgibt. Häufiger wird gegeißelt, was verschwinden, als verraten, was kommen soll.

[1]) Vgl. Unterhaltungsbeilage der Täglichen Rundschau vom 23. Mai 1917, Nr. 119



Auf bloße Bekenntnisse weltanschaulicher Art läuft es nicht hinaus. Der enge Zusammenhang zwischen Weltbild und künstlerischem Formen bewährt sich auch hier. Nach geistiger Tat sehnt sich die neue Jugend. Sie bleibt nicht länger stehen bei dem empfangenden, hinnehmenden Verhalten einer materialistisch bedingten Kunst, die nur Eindrücke wiedergeben will. Sie langt nach anderem und nennt die Kunst, die der Eindruckskunst ein Ende setzen will, Ausdruckskunst. Dem weltanschauungslosen Impressionismus soll ein Expressionismus von geschlossener Weltanschauung die Herrscherkrone abnehmen. Das scheint mir der wahre Sinn der vieldeutigen Schlagworte zu sein, die heute im Schwange sind.

Der Impressionismus ist ohne Zweifel nicht ungebrochenste künstlerische Folge einer materialistischen Weltanschauung. Vielmehr war unter seinen nächsten Vorstufen schon manche dem Materialismus weit näher gekommen. Doch in der Entwicklung einer Weltbetrachtung, die sich dem Idealismus entgegenstellte, war im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts ungefähr die Stufe erreicht worden, auf der innerhalb der Entwicklung einer realistischen Kunst die Eindruckskunst stand. Verfeinerter Materialismus und verfeinerter künstlerischer Realismus reichten einander die Hände. Bedeutete diese Verfeinerung eine höchste Steigerung, so hatte sie zugleich schon manches aufgegeben, was sie völlig vom Idealismus schied. Mit andern Worten: unter den realistischen Künstlern, die vor der Eindruckskunst auftraten, stehen viele dem Materialismus weit näher als die Impressionisten. Der Materialismus in seiner gröbsten Form mag der Kunst überhaupt nicht viel zu bieten haben. Wo er herrscht, sehen sich wichtige Voraussetzungen künstlerischen Schaffens lahmgelegt. Die künstlerische Umsturzbewegung, die in Deutschland am Ende der achtziger Jahre einsetzte, kehrte sich sogar wesentlich gegen eine Kunst, die nur Materialismus atmen wollte. Sie zog einen Teil der Kraft, die sie zu einem Aufschwung befähigte, aus dem Bewußtsein, Kunst wieder in höherem Sinn zu fassen als der Materialismus.

Die Jünger der neuen Ausdruckskunst, die Apostel eines kommenden Idealismus, sehen sich daher nicht dem eigentlichen dichterischen Materialismus gegenübergestellt, sondern seiner abgeschwächten und zugleich

vertieften und verfeinerten Gestalt. Jung, wie sie sind, wissen sie nicht aus eigener Erfahrung, sondern bestenfalls nur vom Hörensagen, wie viele von ihren Wünschen durch den Impressionismus einer Erfüllung schon nähergebracht worden waren. Sie spüren nur den Gegensatz und nicht das Vermittelnde. Sie hätten wahrscheinlich nicht den frohen Mut, umzustürzen und neuaufzubauen, wenn sie der Dankesverpflichtungen sich bewußter wären, die ihnen jüngste Vergangenheit auferlegt. Sie sind darum oft ungemein ungerecht gegen die großen Leistungen von gestern.

Mir schrieb vor kurzem Hermann Kesser: „Wir kennen ja jetzt den Menschen. Die Frage lautet nur, wohin der Mensch zu leiten ist. Sein Wesen ist bis auf weiteres festgestellt." Die wenigen Worte lassen die Kluft erkennen, die zwischen Hauptmann und den Neuesten sich auftut. Sie erhärten den starken sittlichen Grundzug der Jugend. Sie bewähren zugleich, wie unwichtig ihr das Seelische ist, das für Hauptmann und für seine Altersgenossen fast alles bedeutete. Das ausgehende 19. Jahrhundert war da durchaus einig mit der wissenschaftlichen Philosophie des Zeitalters. Auch das war eine Wirkung wesentlich materialistisch gerichteter Weltbetrachtung. Weil dem Philosophen Fragen der Ethik und der Religion damals unlösbar schienen, weil er an Metaphysisches sich nicht heranwagte, trieb er nur entweder Geschichte der Philosophie oder Psychologie. Und Psychologie wiederum wurde von der Erfahrungsseite genommen, weil einer Welt, die zum Materialismus neigt, Erfahrung für die einzige Quelle der Erkenntnis gilt. Selbst im Gebiet des Ästhetischen sollte alles durch erfahrungsgemäße Prüfung unserer Sinne und ihrer Eindrücke ausgemacht werden. Als ob ein Gemälde als künstlerische Leistung ausgeschöpft werden könnte, wenn festgestellt wird, wie seine Farben einzeln und in ihrem Widerspiel auf unsere Augen wirken, und welche Lust- oder Unlustgefühle sie wachrufen.

Für Hauptmann ist aber meistens die Aufgabe der Dramatisierung gelöst, sobald der seelische Vorgang, den er gewiß meisterlich durchführt, sein Ende erreicht hat. Es entspricht durchaus dem Wesen der Eindruckskunst, Geschlossenheit der Formung nicht zu suchen. Hauptmanns Vorliebe für lockeren Bau unterscheidet ihn noch deutlich von dem Ibsen



der Gesellschaftsdramen. Kaum Shakespeare, noch weniger Shakespeares unentwegter Anwalt Otto Ludwig hätte dem Seelendrama vom „Armen Heinrich,“ das mitunter ganz nahe an Shakespeare heranreicht, einen so eiligen Notschluß geschenkt, der das Problem des Stücks, den Gegensatz von Zweifel und Glauben, unerledigt läßt. Oder eigentlich durch berückende Musik der Rede die Lücke verhüllt, die unausgefüllt bleibt.

Es fragt sich, ob der Bühne besser geholfen ist durch gedanklich schärfere Prägung, durch logischeres Zuendedenken. Eine Kunst, der alles auf den Eindruck ankam und nichts auf die Logik des Denkens, durfte da stehen bleiben, wo Hauptmann stehen blieb.

Denn das Wesen des Impressionismus wurzelt in den künstlerischen Bedenken, die den Verallgemeinerungen der Logik entgegengebracht werden. Für den Eindruckskünstler ist ebenso wie für den positivistischen oder relativistischen Denker das Wahre nur in den Eindrücken enthalten und nicht in den Begriffen, die der Denker aus den Eindrücken ableitet. Ihnen gilt Begriffsbildung nur als gefährliche Verlockung, die Eindrücke ungenau aufzunehmen. Hauptmann ist daher an den Stellen, an denen nicht bloß die Jugend von heute zu wenig geistige Durchdringung verspürt (der Einwand ist viel älter), ebenso der Sohn seiner Zeit wie der ausdrückliche Vertreter einer Kunstanschauung, die am Ende des 19. Jahrhunderts ihre Höhe erreichte. Er führte sie folgerichtig auf der Bühne durch.

Offen bleibe die Frage, ob aus der Fähigkeit, Eindrücke aufzunehmen, sie künstlerisch wieder zu starker Eindrucksfähigkeit zu steigern, die Kunst unbedingt bessern Gewinn zieht als aus hoher Geistigkeit und begriffsgewaltiger Denkkraft. Soll ich sagen, daß einem Jahrhundert, das sich an Goethe herangebildet hat, Bejahen der Frage näher läge als Verneinen? Vielleicht hat dieses Jahrhundert Goethe zu sehr im Sinn der nichtidealistischen Neigungen des Zeitalters gesehen. Da eröffnen sich Fragen, die meines Erachtens heute noch nicht zu beantworten sind. Eine späte Zukunft mag entscheiden, ob der Kampfruf, der heute der Eindruckskunst Vernichtung ansagt, zu einem künstlerischen Aufstieg führen konnte oder zu einem Abstieg führen mußte.

Das völlig Selbstverständliche, daß durch solche Kampfrufe, durch neue

Programme der Kunst allein künstlerisch noch nichts geleistet ist, brauche ich wohl nicht hervorzuheben. In der Hand eines Genies kann aus der Umkehr, die heute sich einleitet, ein neues Kunstwerk erstehen, das tatsächlich alle Leistungen der Eindruckskunst hinter sich läßt. Ob wir heute dieses Genie schon besitzen, ob gar schon dieses Kunstwerk uns geschenkt ist, will ich auch nicht von weitem erwägen. Wie ich über Werturteile denke, die aus nächster Nähe gefällt werden, glaube ich oft genug gesagt zu haben. Ich lege nur dar, wie die neue deutsche Jugend den Zielen, die sie sich im Gegensatz zur Kunst von gestern stellt, bisher nachzukommen versucht hat.

Wiederum ganz selbstverständlich ist, daß die drei entscheidenden Gesichtspunkte, die von den Absichten der Gegenwart die Kunst Hauptmanns trennen, nicht alle in jedem Werk unserer Jüngsten durchgeführt sind. Stärkere Betonung des Geistigen im Sinn eines sittlichen Bekennens dürfte noch am sichersten anzutreffen sein. Verzicht auf Durchführung eines seelischen Vorgangs wird vorläufig minder durchweg geübt. Geschlossenere Formung ist vollends noch seltener anzutreffen, mindestens seltener wie bewußter Wille anzusprechen.

Das liegt nicht nur an der entwicklungsgeschichtlichen Notwendigkeit, daß neue künstlerische Wendungen durch Übergangsformen eingeleitet werden. Sondern wie jede geschichtliche Erscheinung in ihren nächsten Vorgängerinnen wurzelt und selbst bei beträchtlichem Gegensatz zu ihr Gemeinsames aufweist, so bleibt auch die Ausdruckskunst der Eindruckskunst in vielem verpflichtet.

Zuweilen stehen Dramen, die sich selbst Werke der Ausdruckskunst nennen, dem Impressionismus sogar noch so nahe, daß der Leser sich erstaunt fragt, wo das Neue liegen soll, und weshalb um solcher Werke willen der Kunst von gestern und vorgestern Krieg angesagt wird. Hermann Essigs Drama „Ihr stilles Glück —!“ von 1912 versetzt sogleich in die Stickluft, die vom Frühnaturalismus mit Vorliebe aufgesucht wird. Der Zigarrenladen und das zweifelhafte Café Böhm, zu dem aus dem Laden ein paar Stufen hinaufführen, werden in der Bühnenanweisung genau so ausführlich beschrieben, wie es um 1890 in naturalistischen Stücken üblich war. Menschliche Gemeinheit macht sich breit und zerstört wie in Hauptmanns Erstling etwas Reines und Edles,

das trotz allem in diesem Sumpf hatte erstehen können. Ja, wenn die Parteinahme des Dichters sich unverkennbar kundgibt, wenn er sich für die einen und gegen die andern bekennt, so gemahnt das gleichfalls an die Anfänge des Naturalismus, der seinerseits zu Tendenzstücken neigte. Nur allmählich gab die vorwärtsschreitende Eindruckskunst Hauptmanns und seiner Zeitgenossen die parteiische Haltung auf. Berührungen zwischen jüngster Dramatik und Frühnaturalismus stellen sich daher gerade in der gemeinsamen Neigung zur Tendenz leicht ein.

Unrecht täte man indes den Jüngsten, wenn sie schlechtweg wegen ihres Hanges zu Bekenntnissen sittlicher Art als Tendenzdichter aufgefaßt würden. Sie wehren sich nur gegen die sogenannte moralinfreie Behandlung sittlicher Fragen. Sie versetzen Sittliches in den Mittelpunkt ihrer Werke und sprechen mit ungebrochener Kraft das Leid und die Freude aus, die nicht nur ihren Menschen, die der Welt aus der Niederlage oder aus dem Sieg des Sittlichen erstehen. Sie haben wieder sittliches Pathos, sie haben den Mut, diesem Pathos beschwingte Worte zu schenken. Nicht nur an vereinzelten Stellen des Dramas erklingt feierliche Rede, die auf sittliche Ziele deutet. Sondern das ganze Werk ist wie durchglüht von einem sittlichen Gedanken, der immer wieder vorgetragen wird und dessen Schicksale den Vorgang des Dramas bedingen. Tönte es aus den Schöpfungen des Frühnaturalismus immer wie Anklage, so kündet die neuere Dichtung unentwegt ein bejahenderes: Ihr Menschen, seid gut!

Kaum hätte jemals Hauptmann ein sittliches Ringen nach einer höheren Weltanschauung so folgerichtig durchgeführt und zum Rückgrat einer Tragödie gemacht wie Max Pulver in seinem Drama „Alexander der Große“. Eine Frage, die der jüngsten Dichtung besonders am Herzen liegt, trägt das Stück: wer ist größer, der Held oder der Heilige? Alexanders zweites Ich, Hephaistion, fragt einen Wahrsager, ob Alexander Held bliebe, wenn er sein Eigenwesen ganz durchschaute. Ihm wird die Antwort: „Er würde mehr. Er überwände sich und schüfe da Gestalt, wo er zerschellt.“[2]) Wie dieser Aufstieg vom Helden

[2]) Dasselbe Motiv lebt in Pulvers graziöser Frühdichtung „Narkissos und die Amazone“, in der Narkissos, sich selbst kampflos hingegeben, zerschellt, während Theseus sich überwindet und „Gestalt schafft“ (Uraufgeführt im Frankfurter Schauspielhaus). D. H.

zum Heiligen sich vollzieht, wie Alexander in Indien seinen Siegeszug abbricht, weil ein indischer Weiser ihm ins Herz die Lehre von der selbstlosen Liebe pflanzt, neben der ihm sein Siegerhandwerk nichtig erscheint, wie endlich Alexander an der neuen Erkenntnis zerschellt und sie nur wie einen Wink nach oben in den Tod mitnehmen kann: das ist der Inhalt des Stücks. Kein seelisches allmähliches Werden spielt sich Zug für Zug ab, sondern von Stufe zu Stufe steigt Alexander empor, dauernd bestrebt, sein wahres Ziel zu erkennen. Das Geschichtliche des Vorgangs ist völlig aufgelöst in diesen sittlichen und weltanschaulichen Vorgang. Auch Hebbel führt seine Menschen zu verwandten Tiefblicken in wahre Sittlichkeit empor. Allein sie werden dem Herzog Albrecht oder Kandaules nach langem Irren zuteil, so spät, daß sie manchem wie eine Schlußarabeske erscheinen mögen, die er nur flüchtig beschaut oder gar übersieht. Pulver leitet sein Drama von Anfang an auf ein sittliches Endziel hin. Er traut dem Miterleber das gleiche starke Interesse für eine Frage der Sittlichkeit zu wie der Schöpfer des „Standhaften Prinzen". Calderon erfüllte lange vor Kants kategorischem Imperativ und vor Schillers Versuchen, Kants sittliches Gebot zur Richtlinie der Tragik zu machen, ein ganzes Stück mit dem Gedanken unbedingter Pflichterfüllung. Der „Standhafte Prinz" wirkt starrer als Pulvers „Alexander", weil Pulver immer noch ein Werden mit seinem Auf und Ab versinnlicht, Calderon hingegen die Gebärde des willig duldenden Märtyrers von früh ab seinem Helden vorschreibt und nur eine allmähliche Steigerung des Leidens in den Dienst der dramatischen Spannung stellt.

Pulver verzichtet so wenig wie Calderon auf das Weib, mag immer sein Stück ganz wie der „Standhafte Prinz" vorzüglich ein Männerdrama sein. Allein die Liebe ist da wie dort nur Episode. Dem Weibe fällt auch nicht die Aufgabe zu, einen Ringenden emporzuführen.

Das ist abermals ein grundlegender Unterschied zwischen Hauptmann und den Neuen. Nur selten verzichtet Hauptmann darauf, die Seelenvorgänge des Mannes ganz oder zum überwiegenden Teil auf die Wirkung eines Weibes zurückzuleiten. Sorge, Hasenclever, selbst Wildgans drängen das Weib, drängen vor allem Liebe zum Weib in den Hintergrund. Die Frau erscheint meist nur als tiefmitfühlende Mit-

erleberin, als aufopferungslustige Helferin in den schweren Augenblicken sittlicher Entscheidung. Die Rolle der Beherrscherin des Mannes, die noch von Ibsen ihr zugewiesen wird, bleibt nicht länger in ihren Händen.

Das trifft noch bei vielen der Stücke Georg Kaisers zu, so schwer gerade Kaisers abwechslungsreiches Schaffen grundsätzliche und durchgehende Züge feststellen läßt. Die neue Wendung, die dem Verhältnisse von Mann und Weib gegeben wird, läßt sich aber auch dann spüren, wenn ausnahmsweise eine Tragödie der Liebesleidenschaft geboten wird.

Es hieße übertreiben, wollte man annehmen, daß Hauptmann durchaus auf dem Standpunkt Nietzsches stehe, den die Sittlichkeit des aufopferungsfrohen Mitgefühls unserer Jüngsten völlig überwunden hat. Hauptmann näherte sich gewiß zuweilen der Weltanschauung Nietzsches, überließ jedoch andern, Übermenschen, zunächst aus der Renaissance, auf die Bühne zu bringen. Weit eher dürfte von manchem seiner Männer gelten, daß er an der Absicht, Übermensch zu sein, aus Mangel an innerer Kraft zugrunde gehe. Und dann: Hauptmann ist vor allem selbst Dichter des Mitleids, nicht nur in den „Webern“ oder im „Florian Geyer“. Aber seine Grundstimmung ist von vornherein weicher als das Lebensgefühl unserer Neuesten. Kerr nennt Sehnsucht den Grundzug Hauptmanns, Sehnsucht nach Befreiung aus Staub und Qual, nach Seligkeit und Licht.[3]) Hauptmann verzeiht liebevoll allen, die von gleicher Sehnsucht beseelt sind. Romantische Sehnsucht führt indes nicht geradeswegs zum Altruismus. Sie predigt nicht: Seid gütig, ihr Menschen! Sie fliegt über die Erde weg und versäumt darum leicht, die Not der Erdenkinder zu mildern. Echteste Romantik ist individualistisch.

Die Heilsbotschaft vom aufopferungsfrohen Mitleid hindert jedoch auch die neuen Dichter nicht, zuweilen ganz romantisch das Recht der Persönlichkeit in Anspruch zu nehmen, und wäre es auf Kosten des Lebens der Nächststehenden. In Reinhard Sorges „Bettler“ reicht der Sohn dem Vater Gift, freilich weil der geistig Umnachtete selbst durch raschen

[3]) Gesammelte Schriften, Erste Reihe 1, 69 f.

Tod erlöst sein will von der Qual seines Lebens. Aber es geschieht hinterrücks, und durch ein Versehen trinkt auch die Mutter aus demselben Glase und stirbt dem Gatten nach. Der Sohn schreitet unentwegt den steilen Pfad seines Dichterberufs empor.

Noch weiter geht Walter Hasenclevers „Sohn". Ihm gilt es nicht, den Vater, sondern sich selbst zu erlösen. Er erhebt die Hand gegen den Tyrannen. Ein Schlaganfall streckt den Vater zu Boden und erspart dem Sohne, von der Waffe Gebrauch zu machen. Zum Vatermörder ist er trotzdem geworden. Die fast unerträgliche Zuspitzung des Gegensatzes von Vater und Sohn wird gemildert durch die Verallgemeinerung: nicht ein einzelner kehrt sich gegen einen einzelnen; der Sohn vertritt die ganze lange Reihe gleichbedrückter Söhne, er ist nicht nur Sprecher, er wird zum Symbol einer Jugend, die durch die ältere Generation sich geknechtet fühlt. Ihre letzte künstlerische Rechtfertigung gewinnen der „Bettler" und der „Sohn" durch eine Stilisierung, die, von der Wirklichkeit entfernt, das Alltagsleben tief unter sich versinken läßt und in Ekstase endet.

Wie wenig Hasenclever geneigt ist, dem Übermenschen Gewalt über die Vielzuvielen zu geben, wie eifervoll er für mitfühlende Liebe eintritt, erhärtet seine „Antigone". Viel weiter als Werfels „Troerinnen" von Euripides entfernt Hasenclever sich von Sophokles. Er schafft im Sinn des Augenblicks um, er steigert das Bekenntnis von Sophokles' Antigone, daß sie nicht mithassen, sondern mitlieben wolle, zu einem Kampfruf gegen den Krieg, zu einem Aufruf für versöhnende Liebe. Das Thema vom Helden und vom Heiligen findet seine höchste Steigerung. Kreon ist Anwalt des Kriegs und gerät ebenso ins Unrecht wie sein Vorgänger bei Sophokles; Antigone verkündet Mitleid und Versöhnung und behält innerlich recht wie die Königstochter des Griechen. Noch mehr: sie klagt sich selbst an, daß sie auf blühenden Girlanden schweben konnte, solange ein Mensch noch hungrig war:

> Ich klage mich an — ich habe Gutes genossen,
> Doch nichts Gutes getan, sonst wären die Menschen nicht feind.
> Nur die Liebe des ungeheuern Leidens
> Stillt die Träne der Geknechteten.

Genau an gleicher Stelle stehen in Georg Kaisers „Koralle" die beiden

Kinder des Milliardärs. Sie entziehen sich der Jagd nach Geld, der ihr Vater frönt, sie wollen für die Bedrückten und mit ihnen arbeiten.

Ist die Heilslehre vom Mitgefühl, von der christlichen Liebe den deutschen Dichtern durch den Franzosen Paul Claudel ans Herz gelegt worden? Seine beiden Dramen „Verkündigung" und „Ruhetag", die jetzt in Jakob Hegners Übertragung deutsches Sprachgut geworden sind, atmen den Geist christlicher Selbstaufopferung dermaßen, daß sie wie Zeugnisse mittelalterlicher Askese wirken. Glück und Schönheit werden willig hingegeben, damit die andern ihre Wünsche erfüllt sehen können. Das Opfer selbst bringt höheres Glück dem, der sich opfert, als dem, der aus dem Opfer irdischen Gewinn zieht. Wahres Glück ist nicht von dieser Welt. Claudel malt in den grellen Farben des Barocks. Auch da mag er deutschen Dichtern der Gegenwart Wegweiser geworden sein. Für Claudel ist der Aussatz selbst Erlösung, ist Gewähr für die Befreiung der Seele von aller Ichsucht. Von ihm aus eröffnet sich unmittelbar der Weg zu Gott. Es bedarf nicht einer Wiedergeburt zu einem neuen lebensfrohen Leben.

Die Verkünder des Mitleids und der Selbstaufopferung im jüngsten deutschen Drama gehen nicht mit Claudel bis zur mittelalterlichen Symbolik, nicht zu Wunderwirkungen von Aussätzigen weiter. Sie bleiben den Möglichkeiten der Gegenwart näher, auch Hasenclever in der „Antigone". Doch sie teilen mit Claudel die Neigung zu ekstatischer Stimmung. Sie lassen die Rede ihrer Menschen anschwellen zu einer Steigerung, die an die Bibelsprache Claudels heranreicht.

Die Steigerung ins Ekstatische legt dem jüngsten Drama eine Gestalt der Wortkunst nahe, die wesentlich neu und für das Formgefühl der Neuesten bezeichnend ist. Gebundene und ungebundene Rede im Drama miteinander wechseln zu lassen, gilt seit langem als Zeichen einer Anlehnung an Shakespeares Kunst. Es ist nur auffällig, wie wenig im deutschen Drama seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, also seit dem Augenblick, da den Deutschen die Kunst Shakespeares aufging und zum gernbefolgten Muster wurde, diese Mischung sich tatsächlich durchsetzte. Goethes „Götz" und mit ihm der Sturm und Drang bleiben in der Tragödie bei ungebundener Rede stehen, ganz wie Lessings bürgerliche Trauerspiele, die dem Alexandriner wie andern Zügen der Barock-

tragödie absagen. Dann setzt sich der Vers und zwar der fünffüßige Jambus durch. Die Romantik, aber auch schon Schiller versieht ihn mit lyrischen Einlagen. Die Romantik gewinnt ferner den vierfüßigen Trochäus hinzu. Allein die Mischung Shakespeares bleibt im Hintergrund; Kleists „Käthchen von Heilbronn" nimmt sie zwar auf, stellt indes eine Ausnahme dar. Grabbe bedient sich ihrer. Hebbel und Ludwig lassen sie in ihren Werken nicht aufkommen. Ehe der Naturalismus den Vers wieder durch ein ganzes Drama durchführte, brachte Hauptmanns „Hannele" zwar gebundene Rede nach ungebundener, ließ sie wie eine Steigerung wirken, durch die das ganze Stück gegen sein Ende hin gehoben wird, wahrte indes die naturalistische Grundabsicht, indem es den Vers nur den Traumgesichten des sterbenden Kindes gewährte.

Shakespearisch war das nicht. Und ebensowenig kann der Wechsel gebundener und ungebundener Rede, wie er jetzt in Reinhard Sorges „Bettler" von 1912, in Hasenclevers „Sohn" von 1914, in Wildgans' „Armut" und „Liebe" von 1914 und 1916 besteht, auf Shakespeare zurückgeführt werden. Es ist sehr schwer, das Gesetz ausfindig zu machen, nach dem bei Shakespeare der Wechsel der Rede sich vollzieht. Mindestens behält ein Stück Shakespeares ungebundene Rede noch für Stellen dermaßen gehobener Art bei, daß sie sich in einem andern Stücke Shakespeares des Verses bedienen müßten, um in ihrer Umgebung nicht wie benachteiligt zu erscheinen. Den neuen Dramen hingegen eröffnet sich der Weg vom ungebundenen zum rhythmisch gebundenen Wort überall da, wo es aus der bedrückenden Welt des Alltags hinaufgeht zu einer Selbstbesinnung der Seele, die das Kleinliche des Alltags überwindet und die Dinge im Sinn der Ewigkeit faßt. Der Ton erhebt sich ins Lyrische, wie der Gehalt sich emporhebt. Gern bleibt diese Steigerung dem Selbstgespräch vorbehalten. Doch sie erscheint auch im Zwiegespräch, vorausgesetzt, daß zwei Menschen die Höhe seelischer Ekstase erreicht haben, der ein solcher Ausdruck dient. Vereinzelt nur erklingen Verse noch an Stellen, die zwar auch etwas Gesteigertes haben, eine bewegtere Stimmung atmen, aber nicht von seelischem Aufschwung durchglüht sind.

Die Übergänge vom Alltag zur Ekstase rücken vermöge dieser rhyth-



mischen Eigenheiten die neuesten Dramen weiter von der Wirklichkeit weg, als wenn sie von vornherein in Versen geschrieben wären. Dramen in Versen waren auch der Eindruckskunst etwas Selbstverständliches. Freilich griff sie nicht häufig in Gegenwartsstücken zum Vers. Jetzt läßt Ausdruckskunst aus der Prosa der nächsten Gegenwart übergehen in die Verse einer höheren, durchgeistigten Welt. Das ist, wie wenn Menschen im Gewande von heute unversehens in eine olympisch-griechische Welt träten. Der grelle Gegensatz versetzt ins Unwirkliche, mag auch im einzelnen Fall der Übergang sich allmählich anbahnen, und der Gegensatz dadurch abgeschwächt werden.

Claudels feierlich getragene Rede ist von Anfang an der Wirklichkeit entfremdet. Sie wahrt, etwa im „Ruhetag“ oder in „Goldhaupt“, durchaus einen ekstatischen Grundton. Sie geht zu Steigerungen dieses Grundtons empor, benötigt jedoch nicht die Gegensätze, von denen soeben zu berichten war. Ähnlich wie Claudel verhält sich Oskar Kokoschka. Doch größere seelische Spannung leiht den Worten Kokoschkas stärkere Wucht und lautere Töne. Schon im „Brennenden Dornbusch“ werden die Sätze kürzer als bei Claudel, ausrufartiger. Ihr Gang nähert sich mehr dem rhythmischen Verse, mehr mindestens als in Jakob Hegners Verdeutschungen Claudels. „Explosionismus“ wurde das genannt, auch von Kokoschkas „kurzen Explosivakten“ gesprochen. Das Ausrufartige steigert sich noch in Kokoschkas „Mörder Hoffnung der Frauen“. Sparsam ist Kokoschka mit Worten, sparsam mit syntaktischen Klammern. Das ruft nach Musik. Etwa wenn „der Mann“ kraftvoll — wie die Bühnenanweisung fordert — der Frau die Worte hinschleudert:

‚Sterne und Mond! Frau!
Hell leuchten im Träumen
oder Wachen sah ich ein singendes Wesen . . .
Atmend entwirrt sich mir Dunkles.
Mutter . . . Du verlorst mich hier.

So wenig wie in einem expressionistischen Bilde ist Klarheit hier das Ziel. Seelisches spricht sich vielmehr in dumpfem Drange aus; es keimt aus übermächtiger innerer Erregung. Und jähe Gebärde hat das Wort zu unterstützen, seinen Sinn noch tiefer einzuprägen.

Das Pantomimische drängt sich noch fühlbarer vor in den Versuchen August Stramms. Nur ekstatisches Schreien kann solcher Wortgebung einen Sinn leihen, soll es mindestens können, wie man mir versichert. Weit eher wäre ein Zusammenhang möglich zwischen Georg Kaisers „Bürgern von Calais" und Claudel. Die Redekunst der „Bürger", grundverschieden von der Wortgebung anderer Stücke Kaisers, teilt mit Claudels biblischer Sprache vor allem den Zug zur Wiederholung. Es ist die Eigenart Claudels, die mich an Ossian gemahnt, entfernter auch an Klopstock. Was zu sagen ist, wird in immer neuen Wendungen gesagt, als ob es dem Sprechenden schwer würde, sich auf den ersten Schlag verständlich zu machen. Um einen Gedanken drehen sich lange unentwegt die Worte. Sie sehen ihn von allen Seiten an, tasten ihm seinen Sinn ab, möchten ihn andern recht eindringlich einprägen. Man möchte von kunstvoller Rhetorik sprechen, die in Anaphern und Parallelismen sich grundsätzlich auch noch im schwersten Augenblick ergeht. Also strenge Stilisierung! Allein noch Ausbrechen höchster Erregung nimmt hier gleiche Ausdrucksmittel zu Hilfe. Und dann klingt das wie überreiztes Herauspoltern. Noch mehr: diese Redeweise taugt ebenso zu bedächtiger Betrachtung wie zur Versinnlichung letzter Bühnenspannung, zu wildem Ausschreien der Empörung und der Wut. Einmal wirkt sie wie sorgsam auftauende Wortkunst, ein andermal wie ungezügelter Erguß von Worten, die wahllos hingestreut werden.

Bei aller innerlichen Spannung, trotz seiner Neigung, ekstatisch Fühlende vorzuführen, wagt Claudel sich an eine Bühnenspannung nicht heran, wie sie besonders im dritten Aufzug der „Bürger" erzielt wird. Noch wenn Claudels Goldhaupt, umstellt von einer erregten und widerstrebenden Menge, sich die Krone aufs Haupt setzt und durch die Macht seiner Persönlichkeit allen Widerstand überwindet, zittert man nicht gleich erregt nach der endlichen Entscheidung.

Kaiser aber scheut nicht die Mittel, uns aufzupeitschen. Als ob alles, was an innerer Bewegtheit in den Absichten der Ausdruckskünstler liegt, sich bei ihm in äußere Erregung wandeln wollte, als ob er nur auf den bühnengemäßen Erfolg des Schauerregenden ausginge.

Kann Kaiser überhaupt als Vertreter einer neuen Kunst gefaßt werden?



Oder setzt er nur alte Mittel in Bewegung, um die stärkste äußere Bühnenwirkung zu erzielen?

Neue Kunst drängt das Psychologische ins Hintertreffen. Kaisers „Versuchung“ scheint es mindestens auf die Enthüllung der Seele eines Weibes anzulegen, das auf eine versittlichende Hebung der Ehe, zunächst seiner eigenen, ausgeht und auf solcher Suche nach neuer Sittlichkeit sich unrettbar in Schlingen verstrickt, aus denen es sich nicht lösen kann. Also ibsenische Sehnsucht nach dem dritten Reich, der eine Erfüllung nicht wird, die nur zum Untergang treibt? Pastor Rosmer ins Weibliche versetzt? Der Milliardär der „Koralle“ scheint vollends nur Seelenstudie eines Mannes sein zu wollen, der um seine Jugend betrogen wurde und lieber zum Mörder wird, lieber auf dem Schafott endet, als daß ihm nicht wenigstens für kurze Zeit das Gefühl erstehe, eine glückliche Jugend hinter sich zu haben.

Wegen dieser Neigung zu sittlichen Weckrufen verlieren heute die vielen Dramen, die sich noch vor kurzem mit der Seele des Renaissancemenschen auseinandersetzten, ihre werbende Kraft. Natürlich wirkt auch die Abkehr von Nietzsche mit; ihm war ja der Renaissancemensch mit seiner Kraftgebärde besonders lieb gewesen. Mit Nietzsche ging das deutsche Drama auf die Suche nach außerordentlichen Kraftnaturen und freute sich an dem reichbewegten Spiel ihres Willenslebens, eines Lebens, dessen Wille kühn mit dem Schicksal anderer spielte. Fremd und wie abgetan mutet das heute an. Leo Greiners wuchtiges Stück „Herzog Boccaneras Ende“ von 1908 ist gewiß einer der beachtenswertesten Versuche, die seltsam hin und her wogenden Entschlüsse einer greisen Machtnatur seelisch zu erfassen und bühnengemäß zu versinnlichen. Leider kam das Drama zu spät auf die Bühne; seine Zeit war schon vorbei. Mindestens die Dresdner Aufführung vom Sommer 1917 traf auf eine Welt, die keinen inneren Anteil mehr aufbringen konnte für solche seelische Feinkunst und für solche dichterische Vergegenwärtigung einer ungewöhnlichen sittlichen Erscheinung.

Wie ganz anders sittliche Gegensätze von einem der Neuesten gewertet werden als von der jüngsten Vergangenheit, bezeugt des frühgefallenen Heinrich Schnabel Tragödie „Die Wiederkehr“ (1912).[4]) Der

[4]) Uraufgeführt im Frankfurter Schauspielhaus.

Vorgang, losgelöst von seinen zeitlichen Bedingungen, wäre unschwer mit Ibsens Mitteln darzustellen. Noch näher läge es, ihn in die Welt Strindbergs, ja Wedekinds zu versetzen. Ein junger Mann, der hohen Zielen zustrebt, lebt an der Seite einer fast unweiblichen Kraftnatur. Ihr Seelenbund ist ein dauernder Kampf zweier gleichstarker Persönlichkeiten, ein Kampf, der aufwärts treibt und nicht lähmt. Doch der Mann fühlt in sich den Beruf, eine Familie zu gründen und Erben zu zeugen, die sein Werk einst fortsetzen können. Er verläßt die Genossin seiner Jugend und wählt zum Weib eine andere, die sich in die Bräuche der Welt besser und williger fügt. Sie schenkt ihm sieben Söhne. Allein die Söhne sterben, und alles, was der Vater in rastloser Arbeit gewonnen hat, scheint dem Kinderlosen wie vertan. Da wendet er sich zurück zu der Verlassenen. Unmittelbar nachdem er den Rücken gekehrt hatte, war sie Mutter eines Zwillingspaares geworden. Jetzt sind die Kinder erwachsen. Sie können an die Stelle der toten Söhne treten. Wirklich naht sich die Tochter dem Fremden, der sich ihren Vater nennt, mit scheuer Zuneigung. Der Sohn ist vollends bereit, sein ungeahntes Erbe anzutreten. Aber die Mutter kann nicht vergeben. Sie stirbt lieber, als daß sie dem Mann, der sie einst preisgeben konnte, in ein neues Leben folgte. Eigensüchtig kümmert sich der Sohn nicht um ihre Wünsche. Ja über ihre Leiche weg reicht er die Hand dem Vater, freilich nur unter der Bedingung, daß er sofort alle Rechte in Anspruch nehmen dürfe, die ihm nach des Vaters Tod zufallen sollen. So bleibt auch dem Vater nur der Weg in den Tod.

In Strindbergs oder Wedekinds Farben wäre das ein grelles Bild des Zusammenpralls von Mann und Weib, ein noch grelleres des Zwiespalts geworden, der zwischen Vater und Sohn heute bestehen kann. Kinder, die eigennützig ihren Eltern absagen, sind ja auch durch Shaw uns genug geläufig geworden. Alles Überscharfe und Peinigende, das in Gegenwartsstücken Shaws, Strindbergs, Wedekinds sein Wesen treibt, hätte sich unterbringen lassen. Vor allem wäre reiche Gelegenheit gewesen, in die Seele dieses Mannes, der vergeblich ein neues Glück sucht, wo er es einst von sich gewiesen, dieser Frau, die nur noch Haß gegen den Einstgeliebten kennt, dieses Jünglings, der reuelos nur seinen Vorteil auf Kosten von Vater und Mutter in Anspruch nimmt,

tief hineinzuleuchten. Schnabel läßt in seinem einaktigen Stück nur die großen und schlichten Linien des Vorgangs bestehen. Und er schiebt das Ganze mit einem Ruck aus dem Umkreis der Shaw, Strindberg und Wedekind: er versetzt es in eine vergangene Wikingerwelt. In der Vorzeit, an der Küste einer einsamen Felseninsel im nördlichen Meere spielt das Stück. Die herbe Luft, in die es der Dichter stellt, beseitigt von vornherein alles Kleinliche, verbietet somit die Lieblingsgriffe der Shaw, Strindberg und Wedekind, die gewiß meisterhaft menschliche Schwäche vergegenwärtigen, aber auch in sarkastischer Geißelung solcher Schwäche stecken bleiben. Dann aber drängt Schnabel den Bühnenvorgang kraftvollst zusammen. Er bringt nur das Ende der ganzen Entwicklung, setzt ein in dem Augenblick, da der Vater die Insel wieder betritt, und gibt nach kurzer Exposition bloß drei Auftritte von entscheidender Bedeutung: der Vater und die Tochter, die hingebungsvoll sich ihm naht; der Mann und die Frau, die er einst verlassen hat und die haßerfüllt sich aufbäumt, dann aber sofort den Tod sucht; der Vater und der Sohn, der sein Erbrecht sogleich beansprucht. In dieser fernen Welt kann auch noch der Schluß die Steigerung vertragen, daß der Sohn den Vater tötet. Der Vater selbst gibt der Untat den Anschein des Rechts, indem er nicht nur freiwillig verzichtet, sondern auch noch mit Willen den Tod aus der Hand des Sohnes empfängt. Sein Wunsch war ja gewesen, den Erben für sein Reich zu finden. Er hat ihn gefunden und er zieht die letzte notwendige Folgerung, wenn er dem Sohne völlig den Platz räumt. Heroische Selbstüberwindung, zugleich Sühne für begangenes Unrecht lautet der Ausklang des Stücks, im Sinn der ausdrücklich verkündeten Anschauung, daß nichts größer sei auf Erden als der Mann, der sein Schicksal liebt.

Dieses Stück und seine Absichten konnten von einem andern unserer Jüngsten so völlig mißverstanden werden, daß er die eigentliche tragische Gestalt in der Frau und nicht in dem Manne entdeckte. Ja wenn Schnabel ein psychologisches Stück älterer Richtung hätte schreiben wollen, die Frau wäre gewiß zum Mittelpunkt einer seelischen Studie geworden. Auf Psychologie kommt es ihm indes gar nicht an. Sonst dürfte er freilich nicht dem Manne die Worte leihen, mit denen er sein einstiges Vorgehen in einer trockenen Kürze rechtfertigt, die ohne

Zweifel etwas Verletzendes hat, mindestens für alle, die an die feinfühligen Seelenbekenntnisse der Menschen psychologischer Tragik von Ibsens, Hauptmanns, Schnitzlers Prägung gewöhnt sind. Ebenso unrichtig wurde gegen Schnabel eingewendet, nach der Tragödie der verlassenen Frau beginne ein neues Stück: die Geschichte des Sohnes, der seinen Vater tötet, um selbst die Herrschaft antreten zu können. In Wirklichkeit laufen alle Fäden der Tragödie in dem Manne zusammen, reihen sich schlicht einfach und in kraftvoller Ausprägung die drei Vorgänge aneinander: Vater und Tochter, Mann und Frau, Vater und Sohn. Alles irgendwie Entbehrliche ist beseitigt. Die Menschen sind jeder nur auf eine Farbe abgestimmt; der reiche Farbenwechsel psychologischer Dramatik ist vermieden. Zusammendrängung, gewollte Auswahl nur des unbedingt Nötigsten ist der führende Formgedanke. Um dieses Ziel ganz sicher zu erreichen, bedient sich Schnabel der analytischen Form griechischer Tragik, geht er über den Umfang eines Aufzugs nicht hinaus, stellt er nur noch einen Chor von sechs Kriegern und dessen Anführer neben die vier Gestalten, die ihm der Vorgang leiht. Verwandter Absicht entspringt die metrische Formung, sechsfüßige Jamben und Chorverse, entspringt die Wortgebung in ihrer sparsamen Knappheit.

Von Schnabels Form ist es nicht weit bis zu der mimisch stark betonten Ausrufskunst der Sturmgruppe. Da wie dort ist das Ziel eine geschlossene Formung, die im Gegensatz zu dem lockeren Bau der Eindruckskunst und Hauptmanns von der jüngsten Dramatik sonst mehr gesucht als erreicht wird. Gleich der Abkehr von dramatischer Seelenkunst entspricht der Zug zu strenger Schlichtheit der Formung dem Grundsatz der Ausdruckskunst, nicht auf Treffen auszugehen, sondern große Entfernung zwischen die Wirklichkeit und die Kunst zu legen. Diesen Grundsatz entwickelte mit aller Schärfe Paul Kornfeld im Nachwort seiner Tragödie „Die Verführung"[5]) von 1916, mindestens für die bühnengemäße Wiedergabe. Er riet dem Schauspieler, wenn er auf der Bühne sterben solle, nicht ins Krankenhaus zu gehen, um sterben zu lernen, wenn er betrunken zu sein habe, nicht die Kneipe aufzu-

[5]) Uraufgeführt im Frankfurter Schauspielhaus.



suchen. Er wage es vielmehr, die Arme auszubreiten und an einer sich aufschwingenden Stelle so zu sprechen, wie er es niemals im Leben täte. Er sehe ab von den Zügen der Wirklichkeit und sei nichts als Vertreter des Gedankens, Gefühls oder Schicksals. Denn die Melodie einer großen Gebärde sage mehr als die höchste Vollendung dessen, was man Natürlichkeit nennt, es jemals könnte.

Diese Worte Kornfelds weisen auch der Bühne den Weg, den die Ausdruckskunst beschreitet: Verinnerlichung, Durchgeistigung, Abkehr von dem bunten Vielerlei der äußern Eindrücke. Solche Bühnenkunst ist heute schon im Werden. Sie ist unentbehrlich für die große Mehrzahl der neueren Dramen, die hier zu nennen waren, ganz besonders für Werke von der Richtung Kokoschkas, der Sturmgruppe, aber auch Schnabels.

Paul Ernst und das metatragische Drama

Von Ernst Blaß

Ich will die Aufgabe übernehmen, anläßlich der Frankfurter Uraufführung von Paul Ernst's „Manfred und Beatrice" einige einführende Bemerkungen zu machen. Das ist nun schon etwas recht Eigenartiges; ein Kunstwerk will und kann nur, wenigstens in seiner künstlerischen Eigenschaft, unmittelbar und auf das Gemüt wirken, es fragt nicht und will nicht gefragt sein nach irgendwelchen außerkünstlerischen Belangen, es hofft lediglich, eine bestimmte Empfindung, eine besondere Erhebung, eine Harmonie im Hörer, Leser oder Zuschauer ohne irgendwelche intellektuellen Nebenabsichten entstehen zu lassen. Das ist ganz unbezweifelbar, wiewohl ja tatsächlich im Zusammenhang mit dem Hören eines Kunstwerks beim Hörer eine Reihe von intellektuellen Wirkungen entstehen kann. Aber das ist etwas Anderes, als Kunst und Kunstwirkung und liegt daran, daß die Kunst darauf angewiesen ist, zu uns durch irgendein Medium zu sprechen, den Stein, die Töne oder Worte, daß die Kunst jedenfalls eines rationalen Mittels bedarf, um zu uns zu gelangen, eines Mittels, mit dem sie aber als „Kunst an sich" nichts zu tun hat. Ich weiß nicht, ob das ganz deutlich ist: die Sprache beispielsweise ist etwas Intellektuelles, wir verständigen uns in ihr, drücken Begriffe aus, ja üben darin das höchste und scharfsinnigste diskursive Denken; wird aber nun die Sprache für Kunstwirkungen aufgerufen, soll sie Träger künstlerischen Wesens werden, so tritt sie von ihrem täglichen, vorherigen Zweck zurück, um etwas ganz Neuem zu dienen, nämlich dem Ausdruck und der Uebertragung von Empfindungen. Nicht etwa der Beschreibung und Mitteilung von Empfindungen, sondern so, daß sie selbst das Instrument ist, auf dem gespielt wird und die Weise erklingt.

Für die Musik ist das ja die allgemeine Ansicht: im Medium der Töne wird eine Empfindung ausgedrückt, aber bei etwas so Begrifflichem und Geistigem, wie es die Sprache ist, wird sehr oft vergessen, daß die letzte Absicht der Sprachkunst prinzipiell keine andere ist, als die der Musik: eine bestimmte Empfindung auszudrücken; und es wird vergessen, daß bei einem so reichen, polyphonen, geistigen Instrument wie der Sprache es sich nur um Ausdruck anderer



Empfindungen, die andere und geistigere Durchgangsstadien durchlaufen, handelt. Bei der lyrischen Wortkunst ist es heute schon ziemlich bekannt, worauf es eigentlich abgesehen ist: daß nämlich die Worte einen Gefühlsvorgang nicht mitteilen, sondern ausdrücken sollen, und wie Töne, Melodieen und Harmonieen aufzufassen sind, weshalb Verlaine für die Dichtkunst das „de la musique avant toute chose" fordert. Außerdem hört man auch öfters die Musik als die reinste und höchste Kunst preisen, weil sie scheinbar die Mittel verwendet, in denen sich am unmittelbarsten und unmißverständlichsten die Empfindungen ausdrücken lassen. Allein das ist wohl falsch. Auch in den Mitteln der anderen Künste lassen und sollen sich Empfindungen äußern, es sind nur Empfindungen von anderer Beschaffenheit, ein anderer Weg liegt hinter ihnen, ein anderer Horizont vor ihnen, aber gleichwohl sind es reine Empfindungen. Wenn Verlaine also für die Lyrik „Musik" fordert, so heißt das nur, die Lyrik dürfe nichts Intellektuelles sondern nur Empfindungsmäßiges beabsichtigen, wie dies bei der Musik ja anerkannt sei.

Dasselbe gilt nun aber überhaupt für jede Kunst und auch für die dramatische Kunst. Hier aber ist es so gut wie ganz vergessen. Paul Ernst, der nun lehrt, daß die Tragödie eine bestimmte strenge Form ist, die bestimmte, nämlich tragische Empfindungen erwecken will, — Paul Ernst ist wegen dieser an sich eigentlich reichlich einleuchtenden These, dort, wo er nach ihr gestaltet hat, bisher einer nicht gerade großen Teilnahme von Seiten der Menschen begegnet. Seltsam, so intellektuell sind wir also geworden, so mannigfaltig, so darauf aus, daß uns direkt etwas „gesagt" werde: daß uns die reine, strenge, empfindungsmäßige Kunst heute als etwas Ungewohntes, Fremdes, Seltsames, Steiles erscheint, und daß sich fast alle Kritik der Dichtung Paul Ernsts garnicht so sehr um das Besondere des dichterischen Könnens, als um die eine scheinbar erstaunliche Grundtatsache seines Wollens bekümmert, obwohl dies Wollen ja eigentlich durchaus nichts Sonderbares ist, vielmehr der reinen, konsequenten, selbstevidenten Einsicht, daß die Tragödie tragische Empfindungen wecken soll, entspringt.

In der Musik gehen wir mit unseren Empfindungen mit, weil

nichts Intellektuelles da ist, an dem wir hängen bleiben könnten; freilich muß man auch sagen, daß es nicht gerade der geistig gebildetste Teil des Volkes, sondern Menschen von primitiverem Aussehen sind, die die Konzertsäle füllen, weil sie hier die bequemste, leichteste Möglichkeit zur Kunstaufnahme haben. Aber wo wir in die geistigere Region der Wortkunst kommen, da sind wir intellektuell begierig, haften am Wort und seinem Sinn, am Satz, an jedem einzelnen Baum und vernehmen das Waldesrauschen um uns nicht mehr. Und nun werde ich mir wieder meiner sonderbaren Situation bewußt: ich soll in das Werk einführen, das in einigen Tagen von dieser Bühne herab auf das Publikum wirken soll. Durch etwas Intellektuelles, das ich in diesem Vortrag sage, soll ich vorbereiten auf etwas, das man ja gerade naiv aufnehmen, das unmittelbar bewegen soll. Kann ich denn etwas anderes tun als sagen: Kümmert euch nicht um dieses oder jenes, sondern gebt euch unabgelenkt dem Vorgang auf der Bühne hin, dem Ganzen und nicht den Einzelheiten, wie man ja auch ein Gedicht als ein Ganzes anhören und erst die Vollkommenheit des Einzelnen an der Harmonie des Ganzen erkennen kann! Gewiß man könnte Quasiwissenschaftliches, Literarhistorisches oder Künstlerpsychologisches, Biographisches oder Genetisches sagen — und das geschieht ja auch meistens — nur fürchte ich, daß man dann ein Interesse für den Dichter mehr erschleicht als erwirbt, indem ich nicht zu ihm hinführe, sondern ihn seiner höheren, radikaleren Wesenheit entkleide und ihn so menschlich näher bringe, d. h. in dem verständlich mache, worauf es dem deutschen Publikum zwar bisher sehr angekommen ist, wovon ich es aber nach Kräften abbringen möchte. Wenn man nun gerade für Paul Ernsts Wollen werben will, wie ich, so muß man es als erste Aufgabe betrachten, das Wollen dieses Dichters zu verstehen, nicht weil man es verstehen müßte, um die Wirkungen seiner Kunst zu erleben, aber weil diese Wirkungen selbst nicht erklärbar, jedoch gewollt und an Wert unendlich sind.

Was für eine Auffassung hat nun Paul Ernst von der dramatischen Dichtung? Offenbar die einzig richtige: er fordert, daß das Drama dramatisch sei. Das scheint uns nicht überwältigend neu, Tatsache aber ist, daß ihm das treue Bekennen dieser Ansicht und ihre Wahl

zum Ausgangspunkt bei Bewertungen den Namen eines Pedanten und Doktrinärs zugezogen hat. In der Lyrik ist die Ansicht den Gebildeten geläufig, daß das Gedicht lyrisch sein müsse, nicht nur um so zur höchsten Vollendung zu gelangen, sondern um überhaupt zu gelten. Alles, was bloß Äußerung und Mitteilung ist, Begriff, Verständigung, was nicht zusammenhängt, zusammenklingt mit dem Ausdruck für einen Empfindungsvorgang, der ein Schönwerden, eine Erhebung, einen Sieg bedeutet, alles das wird mit Recht abgelehnt. Im Dramatischen liegt es nun aber garnicht anders: was in der Lyrik die Zusammenfügung der Worte für den künstlerischen Zweck zu leisten hat, das leistet im Drama die Handlung. Und wie ein Gedicht um so vollkommener ist, je mehr es in Worten, Begriffen, Gedanken, Bildern, jene sprach- und begrifflose innere Stimme erlöst und für andere hörbar macht, sodaß als die höchste Vollendung die Übersetzung jener inneren Empfindung in die einfachsten, allgemeinsten Worte erscheint, so wird ebenso in der Handlung des Dramas eine bestimmte Empfindung entbunden, und je reiner, allgemeiner, nackter diese Handlung ist, umso stärker vermag sie das Eigentliche und Wesentliche zu geben. Freilich wird hier nicht geleugnet, daß noch ein erheblicher Unterschied zwischen Gedicht und Drama besteht: das Gedicht wendet sich an den Leser, das Drama an die Zuschauer. Das Gedicht soll zwar auch in der wirklichen Sprache ausgedrückt sein, nicht in wirren Sprachflecken und -zeichen, weil damit die Übertragung ja eben auf halbem Wege stehen geblieben ist, immerhin kann das Gedicht in geheimerer Sprache den Leser anrühren, die Bühne beansprucht aber Sinnfälligkeit der Handlung und damit einen Verzicht auf die privaten und intimen Nuancen der Lyrik.

Im Drama muß die Handlung allein wirken; die Handlung, der Vorgang in seiner Nacktheit ist der Träger der empfundenen Bedeutung, und gerade je reiner und unumhüllter die Empfindung in die Vision der dramatischen Handlung übertragen werden konnte, umso vollkommener, unbedingter, stärker muß die Wirkung auf die Empfindung sein. Ein Intelligibles kommt in die Empirie, eine künstlerische Empfindung steigt herab, aber sie strahlt umso hoheitsvoller in ihrem Glanz und um so beseligender, je mehr sie selbst das Empirische durch ihr Scheinen intelligibel zu machen vermag, sodaß

keine Empirie mehr vorhanden ist, sondern das Vorherige nicht verschwunden aber verwandelt ist. Solche Forderungen werden heute an den dramatischen Dichter kaum von einem gestellt. Für den Lyriker ist der Vorwurf vernichtend, seine Gedichte seien unlyrisch; der Dramatiker steckt sich den Tadel des Undramatischen hinter den Spiegel. Und wenn wir die dramatische Literatur unserer Zeit durchmustern, so werden wir im Wust von Unterhaltungsliteratur wohl manches Dichterische, aber fast gar nichts dramatisch Bewältigte finden, also fast keine dramatische Dichtung. Was auf die Bühne kommt, ist meist verirrte Lyrik oder verlaufener Roman, zugegeben mit Anfällen von dramatischem Erleben, aber doch — und das entscheidet — ohne den eigentlichen dramatischen Grundwillen, ohne den Willen zu dieser bestimmten Form, weil sie allein eine besondere künstlerische Empfindung ausdrücken und hervorbringen könnte.

Unsere Dramatik ist durchaus desorientiert. Große dichterische Gaben sind in der naturalistischen Richtung an die Darstellung von Menschen mit Fleisch und Blut, das heißt empirischer, psychologisch verständlicher Wesen und ihrer Beziehungen zueinander und zu ihrem Leben verschwendet worden, große Gaben auch an Stimmung und sogenanntem Stil in späteren Richtungen. Was verloren ging, ist der Sinn für die aprioriſche Dramenform, mit der eine bestimmte Kunst-Empfindung ausgedrückt werden kann. Auf eine solche Form geht aber das Wollen von Paul Ernst. Er gibt nicht Menschen und nicht Naturen, sondern den Konflikt, die Situation, den Geist, nicht das empirische Ich in Mannigfaltigkeit und lyrischem Reiz, sondern das intelligible Ich und die Tragik seines Konflikts. Er schildert nicht eine Außenwelt, sondern setzt einen inneren Gegensatz in einen Vorgang um, sodaß der Vorgang Träger der Empfindungen wird, die er ausdrücken soll.

Nun sind dies allgemeine Dinge, und jemand könnte dies wollen und brauchte doch kein begabter Dichter zu sein, aber diese Allgemeinheiten sind es gerade, die Paul Ernst seine besondere Stellung innerhalb des Schrifttums unserer Zeit geben. Wären sie Allgemeingut, sodaß Dramatiker und Publikum danach schüfen und urteilten, so wäre es freilich überflüssig, dies Allgemeine zu nennen, und man könnte gleich auf

das Besondere dieses Dramatikers eingehen und etwa zeigen, was für eine Technik im einzelnen seinem Wollen dient und welche besonderen Handlungen seine schöpferische Persönlichkeit herausstößt; es könnte die Deutung des Werks an die Stelle der Deutung des Willens zum Werk treten. Wo aber, wie noch heute, die ganze Richtung eines Dichters dem Publikum fremd ist und das Publikum so intellektuell eingestellt, daß es in den Künsten zunächst verstandesmäßig die Richtung, den Willen, den -ismus zu begreifen trachtet und so eine gewisse Kennerschaft zu erwerben sucht, die über die mangelnden einfachen Wirkungen auf das Gemüt hinwegtäuscht und dafür eine andere geringere Freude setzt — in solcher Zeit muß man wohl erst das allgemeinste Wollen eines dramatischen Künstlers beschreiben, das gesetzliche Fundament, auf dem seine Kunst steht. Und in unserem Falle haben wir da nichts anderes, als den Willen zur dramatischen Kunst überhaupt, den Willen, ein Niveau zunächst einmal erst zu schaffen, den Willen, die dramatische Form nach ihren strengen Gesetzlichkeiten zu erfüllen, weil man diese Form als Kunst bejaht. Sonderbar und charakteristisch ist nun, daß die Literaten für dies Streben die Bezeichnung „Neuklassizismus" aufgebracht haben, womit sie die allgemeine Gesetzgebung der Ernst'schen Forderungen gleich einzuschränken bemüht waren. Ernst hat die Bezeichnung zurückgewiesen. Interessant ist also, daß irgendein Streben zur strengen Kunst, das die objektive Gültigkeit und Wünschbarkeit irgendeiner Form, Gedicht, Drama oder Novelle, zum künstlerischen Ausdruck von Empfindungen anerkennt, daß ein solches Streben heute auch nur zu einer besonderen Richtung unter anderen Richtungen gestempelt werden soll, nur subjektiv berechtigt, aber um des Himmelswillen nicht ausersehen, die Zersplitterung in viele subjektive Äußerungen zu beenden durch die neue Betonung von Würde und Wert der allgemeinen vorhandenen Form. Man möchte am liebsten den Weg zur Form als den Weg einer so oder so gearteten Individualität beschreiben und zu verstehen suchen, wenn man darüber hinweggehen dürfte, daß es hier garnicht so sehr auf den Weg als auf die Form ankommt, auf das allgemein aufgestellte Ziel. So wird dem Wollen zur Vollendung, zur Klassizität, gleich das beruhigende Zeichen einer Richtung, des „Klassizismus", angeheftet.

Ganz dumm ist das Wort aber trotzdem nicht. Wir nennen „klassisch" eine Kunstrichtung, bei der die innere Empfindung in einen sozusagen fest umschriebenen Kreis der Außenwelt eingeht, bei der die objektive Welt der subjektiven Empfindung korrespondiert, wo Grenzen gezogen sind, wo ein Feststehendes der empirischen Welt, der Natur, durch Empfindung erfüllt und innerlich verwandelt wird, ohne daß seine äußere Natur sich ändern muß. Vielmehr vollziehen sich im Ich und in der Natur entsprechende Entwicklungen, sie sind eines nur, der Mensch ist Naturwesen und die Natur ist begeistet. Man denke an die Art von Goethes Lyrik und Mozarts Melodie im Gegensatz zu Hölderlin und Beethoven, bei denen die subjektive Menschenempfindung wie ein Meer gestiegen ist, und die Uebereinstimmung von Natur und Ich zu Gunsten des Ich verloren gegangen ist. Wilhelm Dilthey hat davon gesprochen. Zurück zu Paul Ernst. Auch er muß, als Dramatiker, objektive, von der Bühne her wirksame, sinnfällige Vorgänge suchen, die Träger der auszudrückenden Empfindung werden können. Er darf nicht subjektiv im Übermaß sein, weil das wider die Mittel wäre, die er anwendet, weil sich das Medium nicht dazu eignet. Man kann mit Tönen Musik machen, aber nicht mit Handlungen.

Der Dramatiker bedarf einer Handlung und bedarf handelnder Wesen. Hier kommen wir nun zu einem merkwürdigen Punkt. Gewiß brauchen die Wesen im Drama kein Fleisch und Blut zu haben, deren Wallungen und Triebe wir empirisch-psychologisch verstehen müßten, auf Anähnelung an die Wirklichkeit kommt es also nicht an, aber gerade die dramatische Form hat ja im besonderen Grade, noch mehr als die Plastik, infolge ihrer Mittel die Verpflichtung zur Naturhaftigkeit und Außenweltlichkeit. Ihr Mittel ist doch nun einmal die belebte Leibhaftigkeit. Also bleibt als Aufgabe für den Dramatiker: eine Handlung unter Menschen, deren intelligible Rolle sich mit ihrem empirischen Sein decken muß. In noch viel höherem Grade als im Gedicht: hier muß das Wort „Baum" sein empirisches Sein behalten und dennoch einen Ton beitragen zu einer überempirischen Harmonie, obwohl in der Lyrik, wie schon oben erwähnt, das empirische Aussehen nicht so konkret gelassen zu werden braucht, denn die Lyrik ist bildhaft und geheim, kann also auch durch Zeichen sich andeuten; aber das Drama ist leibhaft und

sehr öffentlich, darum darf die empirische Leibhaftigkeit der Gestalten keinesfalls vergewaltigt werden. Es dürfen nicht nur intelligible Wesen miteinander fechten und verkehren, sondern sie müssen zugleich sinnlich sein, und zwar so, daß die sinnliche Erscheinung sich genauestens deckt mit dem intelligiblen Sinn, damit man nicht auf sinnliches Detail abgelenkt wird. Aber andererseits muß die Sinnlichkeit auch geleistet sein, und nicht ein Geisterkampf von intelligiblen Ichen entbrennen, denn auch dies wäre ein Verfehlen der dramatischen, auf Außenweltlichkeit angewiesenen Form. Und mit dem Gelingen der dramatischen Form wäre freilich etwas überaus Bedeutendes errungen: nämlich die Versinnlichung eines Geistigen, die Vergeistigung eines Sinnlichen derart, daß die Kunst eine Verbindung zwischen Innen und Außen, zwischen Ich und Natur überhaupt hergestellt hätte, wodurch eine neue Befreiung des Geistes von dem empirischen Druck und eine neue Würde des empirischen Seins gefühlsmäßig eingesehen würde, was eine große Erhebung des Menschen bedeuten müßte.

Denn welch höhere Befriedigung läßt sich denken, als daß hier in einer symbolischen Welt das Sinnliche zur Geistigkeit und Tat wird! Ist nicht dies vielleicht der Sinn der künstlerischen Schönheit überhaupt: daß in ihr der Zwiespalt zwischen Außenwelt und Innenwelt, zwischen Natur und schaffendem Ich aufgehoben ist, das Ich naturhaft wird und die Natur begeistet? Daß beide ihre Feindschaft verlieren und in sich verwandte Gesetze finden? Sollte nicht der Kunst vor allem dies Werk der Liebe und Versöhnung zukommen? Dann ist jedenfalls das Drama die beste und prädestinierte Form dazu, daß sie die Außenwelt enthält wie keine Kunst sonst, also die Deckung und Durchdringung mit Geistigem umso umfassender vollziehen muß und so bis zur gänzlichen und schwierigsten Befreiung kommt.

Denn welche Gefühle von Befriedigung und Erhebung verschafft die dramatische Kunst? Wir werden des Umstands inne, daß wir außer unserem abhängigen, in der Wirklichkeit geschlagenen und unterliegenden Ich ein höheres, freieres Selbst besitzen, das imstande ist, das Wirkliche zu überwinden. Und im Drama wird nun am intensivsten die Vereinigung von Leib und Geist uns zum Bewußtsein, mehr: zur unmittelbaren sinnlichen Anschauung gebracht. König Oedipus ist ein der

Schicksalsmacht unterliegender Mensch, solange man den Vorgang als wirkliche Tatsache nach seiner einen Seite betrachtet, dennoch entsteht in uns eine sonderbare Empfindung des Erhobenseins. Was erleben wir? Wir erleben die Niederlage eines Menschen, die zugleich ein heimlicher Sieg ist. Gewiß wird Oedipus auf das schrecklichste verfolgt und gequält, allein dies deprimiert uns nicht; im Gegenteil, trotz dieser deprimierenden und beängstigenden Tatsachen, wächst in uns eine gefühlsmäßige Einsicht, ein einsehendes Gefühl, das als solches nicht mit zu Boden geschlagen wird, sondern sich freien Fittichs über die Stätte des menschlichen Untergehens erhebt, eine letzte unbesiegbare Kraft, deren Sieg umso beglückender fühlbar wird, je schwerer und scheinbar vernichtender das ist, was in der Wirklichkeit droht. Diese eine freie Kraft wird bei der Niederlage entbunden und verwandelt unser Gefühl in das eines teuer erkauften, aber herrlichen heimlichen Siegs, der nicht von der Wirklichkeit des Lebens abhängt, und den wir nicht aufgeben. Das ist die Sonne, die wir über der Nacht des Elends und der Verlassenheit aufgehen fühlen, ein Licht von unendlichem Glanz: unsere geistige Freiheit.

Im Drama also ist der Geist Außenwelt geworden und die Außenwelt Geist: hier entsteht mit besonderer Intensität das Bewußtsein der Abhängigkeit zugleich mit dem Gefühl des Triumphs. Im empirischen Leben kann ja auch die Vernunft verloren gehen, und so freilich der Mensch ganz zur Beute von ihm nicht begriffener noch geahnter Dinge werden. In der Kunst dagegen wird das Außen Darstellung ichhafter Vorgänge, die Natur wird menschlich vernünftig, verstehbar, fühlbar — und so entsteht jenes hohe Gefühl von der Zugehörigkeit des Geistes zu den natürlichen Dingen und der Verständlichkeit und somit Überwindlichkeit dieser durch den Geist. Eine Sekunde lang halten sich die beiden Gewalten die Wage, — und eine Beruhigung und Befreiung des Gefühls ist die Wirkung auf uns.

Doch fahren wir nun fort: im Oedipus treffen zusammen Wille des Menschen und Wille des Schicksals — in anderen Dramen meist andere Mächte und Prinzipien, aber das Entscheidende für die Erreichung des Kunstzwecks im Drama ist eben dies: das Zusammentreffen, der Konflikt. Paul Ernst hat in vielen, tiefen und klaren Aufsätzen auf diese



tragende Rolle des Konflikts für das Drama hingewiesen, auf dies: daß ein grundsätzlicher, von uns tief empfundener Gegensatz leibliche Gestalt annimmt, unter Menschen zum Austrag gelangt. Wie im Gedicht die Zusammenstellung von Wortsinn und Wortklang die lyrische Empfindung entbinden muß, so im Drama die sinnfällige und bedeutende Handlung. Im „Wallenstein", auf den auch Ernst als auf das Beispiel eines Konflikts weist, haben wir den Streit zwischen dem Machtwillen des genialen Einzelnen und der Autorität des Staatsganzen, und wenn der Held in dieser Welt unterliegt, so bleibt dennoch ein Gefühl übrig von einem heimlichen Sieg, den er dadurch erringt, daß er sich selbst treu geblieben ist. Es handelt sich nicht um eine durch den Tod gesühnte Schuld, sondern um einen letzten Triumph auch über den Tod dadurch, daß man nach dem Gesetz lebt, wonach man angetreten. Wir kommen hier zu der sonderbaren Stellung des Helden in der Tragödie. Der Held muß untergehen, geschlagen werden, um jenes Gefühl von dem letzten Triumph über den Tod hinaus aufzuwecken, eine Befreiung gleichsam von den Schauern des Todes muß erreicht werden. Der Held ist derjenige, der sich selbst und seinem Dämon, seinem intelligiblen Ich, seinem Werk treu bleibt und daran äußerlich zerbricht.
Der Held ist also gleichzeitig auf demselben Weg wie der Dichter der Tragödie, den er in gewissem Sinn wiederholt. Der Dichter macht das Geistige in der Kunst lebendig, in einer symbolischen Welt, der Held hat in der Scheinwirklichkeit des Spiels die Aufgabe, wider alle Anfechtungen von außen sein Gesetz zu halten und zu leben; erst daß er das tut, erst daß er ganz dies ist, wie Oedipus: „Wille gegen das Schicksal", Wallenstein: „Machtwille des Genies", macht ihn zum Helden der Tragödie, und sein empirischer Untergang wird von uns mit dem Gefühl beantwortet: es war doch heldenhaft, nicht zu weichen; so sehr begeistert es uns, einen Menschen seinem Wesen treu zu sehen, daß wir nicht seine Taten moralisch richten. Es ist, als ob sich der Prozeß des Dramendichtens umgewandelt im Helden wiederholte; die Aktualisierung eines Geistigen trotz Tod und Teufel. Oder befriedigt uns etwa das Umgekehrte? Daß die Heldenhaftigkeit, die Treue zu sich selbst bestraft wird? Erblicken wir eine Gerechtigkeit darin, daß, wer sich zu stolz erhebt, niedergebrochen wird? Ist das tragische Em-

pfinden vielleicht der Wunsch, vom Sturm des Spiels gebeugt zu werden, um nicht wie jener Held gebrochen werden zu müssen? Wünschen wir den Sieg des Anderen in und um uns über das eigene Ich? Solche Frage ist nicht zu beantworten; wer wüßte zu sagen, ob die Treue zum überpersönlichen Selbst, zum Lebensziel, das kämpfende Unterliegen ihm das Höhere zu sein scheint oder der Verzicht darauf, die Anerkennung der außermenschlichen Übermacht, die Ergebung in ihre Gnade? Wer könnte sagen, wo das Göttliche zu suchen ist?

Die tragischen Empfindungen sind jedenfalls Empfindungen eines uns unlösbar scheinenden Konflikts; und vielleicht muß auch dieser grundsätzliche Zweifel, ob wir kämpfen oder uns ergeben sollen, mit beiden Lösungen zur Charakterisierung der tragischen Situation des Menschen herangezogen werden. Vielleicht ist das Tragische gerade ein Gefühl dieses Zweifels, ein undefinierbares Empfinden dieser unheilbaren Zweiheit. Freilich kommt in der Form Geist und Natur zueinander, aber schon im Inhalt scheint sich der Zwiespalt wieder aufzutun, wenn wir nicht einmal sicher wissen, ob wir den Untergang des Helden verlangen, damit die Treue zum inneren Gesetz darüber hinausleuchte, oder ob wir den Helden dafür bestraft zu sehen wünschen, daß er sich nicht beugte und allzu kühn vermaß? Solche Fragen können nur von der Religion beantwortet werden; sie sind aber nicht philosophisch lösbar. Für die moderne Dichtung muß aber gesagt werden, daß in ihr der Untergang des Helden nicht den höheren Rang der außermenschlichen Macht dartun soll, insbesondere nicht bei Schiller im „Wallenstein“, wo die Siegesmusik des freien Ich heroisch und umflort nach dem Tod des Helden ertönt.

Wir kommen nun auf das Problem, das uns hauptsächlich bei „Manfred und Beatrice“ von Paul Ernst gestellt ist, wohlverstanden ein Problem, das nichts mit dem Künstlerischen selbst zu tun hat, sondern das wir bei der Beurteilung der Handlung durchdenken müssen, wenn wir es uns schon zur Aufgabe gemacht haben, das Schauspiel in seinen außerkünstlerischen Wurzeln zu betrachten. Im Vorwort seiner unter dem Titel „Ein Credo“ gesammelten bedeutenden Aufsätze schreibt Paul Ernst Folgendes: „Das Höchste, was Menschenwille für sich allein erringen kann, ist das Tragische, denn das höchste des Menschenwillens



ist das Ethos; aber es gibt Höheres als den menschlichen Willen, nämlich den göttlichen und Höheres als das Ethos, nämlich die Religion." Wenn wir diese Sätze zu dem vorhin über den tragischen Helden Gesagten stellen, so bedeuten sie nichts anderes als dies: der tragische Held ist nicht der höchste Gegenstand der Kunst, die Kunst ist auch imstande, das Göttliche zu verherrlichen und auf diese Weise eine direkte religiöse Wirkung auszuüben. Wie kann aber die Kunst das Göttliche verherrlichen? Indem sie den höchsten Menschen als im letzten Sinn unzulänglich darstellt und die Gottheit als überlegen, nicht nur in der Macht, sondern auch in der Größe erscheinen läßt. Derartiges hat Paul Ernst in einem seiner letzten Stücke, „Ariadne auf Naxos", dargestellt. Theseus ist der Held; er lebt einer Idee, die zu verwirklichen seine Aufgabe ist. Ariadne hat aus Liebe zu ihm das Verbrechen des Vatermords begangen, das Theseus, der es erfährt, nicht zu vergeben vermag. Sein Werk, seine Idee hindert ihn an einer solchen Liebe. Deshalb vergeht Theseus sterbend, aber Ariadne wird von dem unsterblichen Dionysos auf feurigen Armen zum Himmel emporgehoben. Ein sonderbares Ethos liegt in diesen Vorgängen; denn der Held, der sich selbst und seiner überpersönlichen Idee treu bleibt und dient, wird gerade deshalb verworfen; die irdische Verbrecherin aber findet die Gnade. Ein russischer Zug erscheint damit. Bei Dostojewski finden wir Verwandtes, wenn der irdische Sünder als der Erlösungsfähigere erscheint gegenüber dem Gerechten, wenn der Heilige, der Staretz Sossima, vor dem Sünder Dimitri Karamasow niederfällt. Der Verbrecher, der Verlorene, Verirrte, Suchende kann leichter zur Gnade gelangen als der Held, der unverwirrt an der Vollendung seiner Aufgabe gearbeitet und so an eine verfrühte Vervollkommnung geglaubt hat, statt unvollkommen und sündig zu bleiben, aber voll Demut und Liebe den anderen Menschen gegenüber. Der Held glaubt an die Göttlichkeit dessen, das er in sich birgt, an das Gesetz, dessen Träger er ist; nach ihm will er leben und wirken. Aber ein noch höherer Wille vernichtet ihn, als den, der zu früh sich des Höchsten teilhaftig wähnte, statt im Zustand der Erwartung zu harren.

Nach solch einer Lehre vom Außermenschlich-Göttlichen, der Überordnung der Religion über das Ethos nimmt das Drama natürlich eine ent-

scheidende Wendung. Hatten wir vorher das Trauerspiel des Helden, das um willen jener tragischen Wirkung da war, die eine Erhebung des freien, göttlichen Selbst über die Natur ist, so haben wir jetzt das Schauspiel, die Schau von Vorgängen, die den Menschen in seiner Unzulänglichkeit gegenüber dem Walten der Gottheit über Natur und über Ich zeigen. War früher das Höchste die schmerzliche Bejahung des unterliegenden Helden, so ist jetzt der fromme Mensch, der Erwartende und Ergebene die am höchsten bejahte menschliche Existenz. Das Tragische wird abgelöst durch etwas Übertragisches, Metatragisches, sodaß die Tragik nur noch als eine Verirrung vor dem höchsten Wesen erscheint, in dessen Hand alles ruht und jeder uns in seiner Gegensätzlichkeit dort niederschlagende, hier erhebende Konflikt aufgehoben ist. Man sieht leicht ein, daß dies ein Glaube ist und philosophisch nicht erörterbar; schon der Primat der Religion über das Ethos ist ein subjektives, religiöses Erlebnis. Nun kommt es uns ja auch nur darauf an, die Vorgeschichte von jenem Erlebnis kennen zu lernen, das in „Manfred und Beatrice“ künstlerisch geformt ist, damit wir nachher daran gehen können, an dem Ganzen und den Einzelheiten dieses Werks die Absichten des Dichters zu begreifen: jenes Metatragische, das die tragische Weltempfindung, den heldenhaften Auszug des Menschen zum Ziel und sein Unterliegen vor im letzten Grunde immer Unebenbürtigem, weil ja nur einer der Held der Tragödie ist, ablehnt und sein Unterliegen vor dem Ueberlegenen, gegen das er durch seinen Aberglauben an ein höchstes Ziel gefrevelt hat, fühlt. Es handelt sich um eine Frage von letzter Weite und Tiefe, die aber nicht philosophisch lösbar ist, sondern überhaupt prinzipiell schon die Unzulänglichkeit der menschlichen Erkenntnis voraussetzt.

Wir fragten vorher, ob nicht der Untergang des Helden schon in der Tragödie die Empfindung zuließe, daß hier eine gerechte Strafe der Überheblichkeit des Helden gefällt sei, die in dem sich Berufen-Fühlen und in der Auswirkung dieses Berufs liege, statt daß er der höheren Macht das Walten überläßt. Diese Empfindung ist wohl möglich; nur ist sie eine primär-religiöse und keine sogenannte tragische Empfindung; denn das „Tragische“ kommt aus einem Konflikt, und der Sieg ist mit der Niederlage verwoben; es ist ein dunkles Fühlen der Notwendigkeit

eines Tuns, der Gefordertheit; daß aber dessen Vollendung zur Vernichtung führt, beleuchtet gerade die allgemein-menschliche tragische Situation, die Tragik des Lebens, in dem ein Widerspruch zwischen den geistigen Forderungen und natürlichen Abhängigkeiten besteht. Die religiöse Empfindung dagegen hält den Helden von vornherein für verwerflich; sie hält sein Tun durchaus nicht für notwendig, sondern für korrigierbar und verlangt die Strafe für den Frevler. Wer wie wir nun vom Künstlerischen, von der Form ausgeht, muß sagen, daß diese religiöse Auffassung unkünstlerisch und nicht die vom Dichter gewollte ist. Die Religion ist eine erhabene Anlage, aber der Satz, daß sie über das Ethos zu stellen sei, hat keine allgemeine Geltung. Ethos und Religion schließen sich auch keineswegs aus; der tragische Held kann sein Ethos mit Religion ausüben, die Religion kann um ihn her sein.

Es handelt sich hier also keineswegs um eine formale künstlerische Frage, sondern um ein inhaltliches Erlebnis: die Überlegenheit des göttlichen Willens. So darf nicht allgemein der Vorrang des metatragischen Schauspiels vor der Tragödie behauptet werden und bei der Beurteilung diesem Umstand eine Bedeutung zufallen. Er mag uns allein als Mittel für die Deutung des Inhalts dienen für die Kenntnis der Wurzel, aus der der Baum erwachsen ist, die aber nicht dasselbe ist wie der Baum.

Fassen wir noch einmal zusammen: in der Tragödie ist unser Erlebnis die Freiheit des betrachtenden Gefühls, ein letztes Sich-in-die-Vorgänge-Nicht-Schicken, obwohl sie notwendig und unabwendbar sind, aber im metatragischen Schauspiel haben wir das Erglühen einer neuen Hingegebenheit, das Gefühl eines unaufhörlichen Empfangens, das Hinschwinden des Wahnes, daß schon in uns ein Göttliches offenbar werden könne, den Aufblick zur höheren Quelle, die alles Lebendige tränkt.

Dies Erlebnis der Umkehr, die Wendung vom Tragischen zum Metatragischen, hat Paul Ernst nun selbst zum Gegenstand eines Werks gemacht: „Ariadne auf Naxos“ enthält es in reiner Form. Aber es kann nicht anders sein, als daß die ganze zutiefst veränderte Empfindung nun auch sein neues Schauen künden muß. Das Erlebnis der

Umkehr ist das Entscheidende in fast allem, was Paul Ernst in den letzten Jahren veröffentlicht hat. Es sind Werke des Bekehrten und der Bekehrung, wie der Roman „Saat auf Hoffnung", in dem die Suchenden und die Heldenhaften, die Großes Wollenden und Stolzen untergehen, aber die Ergebenen, einfacher Hingabe fähigen Durchschnittsmenschen weiterleben, und am Schluß die Erkenntnis steht: „Die Erlösung ist doch so einfach: sie besteht darin, daß wir das einsehen, daß wir die Söhne Gottes sind. Nur dadurch, daß wir uns als Mittelpunkt des Alls vorkommen, erscheint uns eine Tat als böse." Wir haben hier ein spätes Hingelangen zu dem Göttlichen, dem die Schlichten schon immer dienen, während die Menschen mit dem großen Wollen, die Kämpfer für eine gerechte Sache, die sich Berufen-Fühlenden, die mit dem quälenden Gewissen als die Verirrten erscheinen, weil sie zur Gerechtigkeit drängen, statt demütig der Liebe und Gnade zu harren und so schon früh der Liebe zu dienen. Ein mächtiger russischer Zug aus den Romanen Dostojewskis geht durch diese Anschauungen.

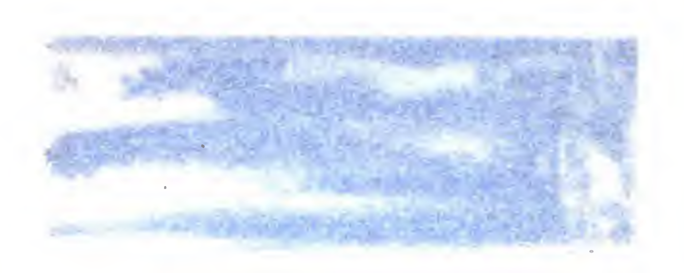
Auch „Manfred und Beatrice" gestaltet eine solche Empfindung. Manfred ist der fromme Held, der Sohn Gottes, der ergebene Mensch, der in Demut und Andacht lebt und wirkend ist. Nicht der, der aus Religion handelt, sondern von ihm gelten Schleiermachers Worte: „Bei ruhigem Handeln, welches aus seiner eigenen Quelle hervorgehen muß, die Seele voll Religion haben, das ist das Ziel des Frommen. Nur böse Geister, nicht gute, besitzen den Menschen und treiben ihn, und die Legion von Engeln, womit der himmlische Vater seinen Sohn ausgestattet hatte, waren nicht in ihm, sondern um ihn her; sie halfen ihm auch nicht in seinem Tun und Lassen und sollten es auch nicht, aber sie flößten Heiterkeit und Ruhe in die vom Tun und Denken ermattete Seele." So ist Manfred freilich kein Held: denn der Held hat ein Schicksalsziel, das er erreichen will; daß er dieses Wollen trotz allem Widerstehenden behält und ausübt, macht ihn zum Helden. Auch er ist auf seine Weise fromm, denn er dient ganz einer überpersönlichen Idee; aber während seines kämpfenden Dienstes ist alles ihm Entgegengesetzte ungöttlich, widergöttlich, alle Empirie, alle Natur, alles Hindernde, ja er selbst, soweit er nur Träger, nur Gefäß des Überpersönlichen ist. Er hat nur dies eine Ziel, diesen einen Gott, an dem alles andere als gut



und böse abgewogen, als wertvoll oder wertlos erkannt wird. Vor dem göttlichen Willen bei Paul Ernst verliert aber dieser diesseitige Wert seine Würde und wird als ein verfrühter Aberglauben und als eine Verirrung aufgedeckt; denn nicht anders als unendlich bedürftig, erwartend und empfangend darf bei ihm die Seele sein, und sie soll sich dauernd nur als ein Werkzeug des Höchsten fühlen, das keine Verantwortung zu tragen hat, nichts vertritt, sondern ganz in diesem Fühlen lebend seine Kraft von dem erhält, der es führt. Hören wir die Worte des Manfred:

Gott schreitet langsam über Berg und Tal
Und streut mit gleicher Hand den Samen aus,
Und auf den guten und geringen Boden
Fällt sein gesätes Korn; und jedes Korn
Schwillt in der Erde; Wurzel senkt es nieder,
Keim hebt es hoch; und welche Nahrung ihm
Der Boden gibt, die nimmt es dankbar an;
Von Knoten treibt der Halm zu Knoten weiter
Und bringt die Ähre, und die Ähre blüht,
Und wird befruchtet, und die Körner schwellen —
Tragt tausendfach, wuchst ihr auf gutem Boden,
Tragt, was ihr könnt, wenn arm die Erde war,
Fragt nicht: was soll ich tun? Wachst nur und tragt!

Hier haben wir das Bekenntnis, das schon der Roman „Saat auf Hoffnung" enthielt, das Bekenntnis der Abkehr von den Fragen nach dem höchsten Wert, oder vielmehr: die Hingabe und Liebe, als den höchsten Wert eingesehen, die ruhige, heitere Lebensführung mit dem Herzen voll Religion, ohne die Bekämpfung des Einen um des Anderen willen, ohne den Willen zu dem von uns als wertvoll Gesetzten, sondern im Gleichklang mit den seienden und werdenden Dingen, deren Beurteilung und Gericht nicht uns zukommt und deren Wert aus einer höheren Gnade fließt. Damit wird an die Stelle des Wertens die Liebe gesetzt: ein religiöses Erlebnis, über das nicht zu diskutieren ist. Damit schwindet auch die Härte des Helden gegen alles das, was nicht zu seinem Werk gehört — und vor der höchsten Macht wird alles gleich bedürftig, unselbständig, Werkzeug, ebenso aber auch begnadet, geführt



2

Die Gezeichneten, von Franz Schreker

Fünftes Bild
Entwurf F. K. Delavilla

Uraufführung im Frankfurter Opernhaus am 25. April 1918

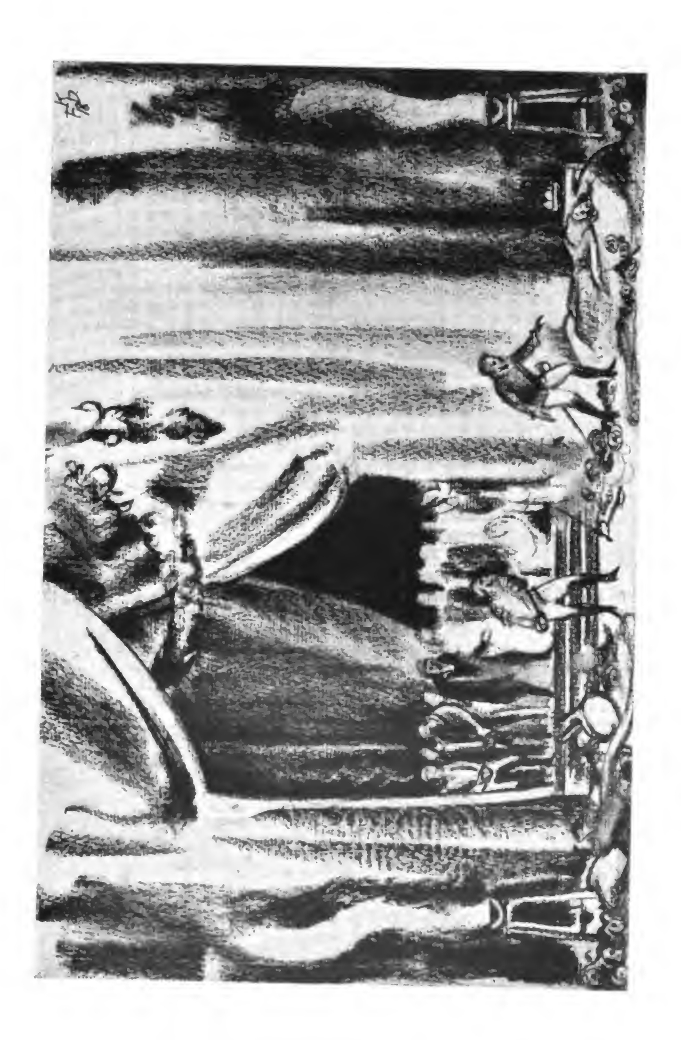
2

Die Gezeichneten, von Franz Schreker

Fünftes Bild

Entwurf F. K. Delavilla

Uraufführung im Frankfurter Opernhaus am 25. April 1918



und Schöpfung. In diesem Demütig- und Kleinwerden des Menschen liegt zugleich seine Beruhigung, Stärkung und Heilung. Und so steht Paul Ernsts Manfred vor uns als der vom Aberglauben des Heldentums genesene Mensch, der alles und sein Selbst nur aus der Hand des Höchsten empfangen hat und in nichts darüber hinaus will, sondern in allem von diesem Grundgefühl begleitet wird, die Berechtigtheit von allem anerkennend, dadurch fähig, sich in alles zu versenken, sich hinzugeben an die Schöpfung Gottes, nicht mehr allein mit seinem Ich, sondern in die Gemeinschaft der geschaffenen Dinge aufgenommen, der Mensch der Demut und Liebe.

Ihm gegenüber steht Beatrice. Ist Manfred der Genesene von den Fiebern des Suchens und Fragens nach dem Wert, so ist Beatrice die noch Kranke, vom Fieber Geschüttelte, die von Leidenschaften, denen sie nicht wehren kann, Verfolgte und die unter Gewissensqualen Leidende. Hier hat jener Sturz noch nicht stattgefunden, und jene Vision erschien ihr noch nicht, die sie von der Selbstverfolgung abkehrte. Beatrice ist der Mensch, der sich selbst seine sündige Anlage nicht vergeben und vergessen kann — aus der Vorgeschichte des Schauspiels wird erzählt, sie sei die Geliebte ihres Vaters gewesen — der Mensch, der sich zur Reue selbst verdammt hat, aber diese Reue mit einem sonderbaren Stolz verbindet, tiefer den menschlichen Leidenschaften erlegen zu sein und so mehr vom Leben durchstürmt zu haben. Beatrice repräsentiert in diesem Schauspiel die Seelenverfassung, in der der Mensch, von sündigem Trachten und Reue darüber zerrissen, nicht zur wahren Demut der Hoffnung auf Verzeihung gelangt, sondern in dauernder Selbstverfolgung schlecht bleibt und nicht jene Liebe aufbringen kann, in der sie den anderen Sünden und Mängel vergibt. Sehr eindringlich charakterisieren sich Manfred und Beatrice selbst bei der Beurteilung von Beatrices Schwester, Jolanda, die Manfred um ihrer kindhaft-unschuldigen Natur willen besonders schätzen muß, während Beatrice sie um derselben Unschuld und Unwissenheit willen verachtet.

Manfred: Ihr ganzes Wesen ist in ihrem Gang:
Unschuldige Heiterkeit und offener Sinn,
Und alle Güte eines guten Kindes,
Das halb erwacht schon zu bewußtem Sinn...

Dagegen Beatrice: Und ein Kind,
Dem nie die klare Stirne noch gefurcht
Je ein Gedanke, eine Leidenschaft
Niemals das Herz durchkrampft in wilder Wut,
Das nicht verstehn Euch, Euch nicht fühlen kann,
Der so gelitten hat und so gedacht,
Mir zieht ihr vor ein Kind!

Bei Manfred finden wir die Hochschätzung der unschuldigen Natur und der Heiterkeit, bei Beatrice jene sonderbare Verehrung des Leidens und der Schuld und den Stolz des Höllischen. Hier ist noch eins hervorzuheben: in Manfred und Beatrice stehen sich nicht der Fromme und die Verbrecherin gegenüber wie in Ariadne und Theseus Verbrecherin und Held. In Ariadne wird der Held verworfen und die Verbrecherin erhöht, aber Beatrice wird verworfen nicht wegen ihrer Sünden, sondern wegen ihrer Unfähigkeit, sich selbst zu vergeben. Wenn Theseus zu stolz auf sein Menschenwerk war, so ist Beatrice zu stolz auf ihre Schuld, zu stolz auf ihr menschliches Leiden; beide sind zu stolz auf ihren gegen das natürliche Leben gerichteten Zug. Die innere instinktive Lieblosigkeit Beatrices wird in einer Scene besonders deutlich, in der Manfreds Bruder Enrico, ein Gemisch aus Mörder und Hanswurst, aus Selbstverachtung schlecht, aber voll Sehnsucht nach dem Höheren, wenn er es auch immer herabzuziehen sucht, Beatrice seine Liebe erklärt: und sie lacht, weil sie nur fähig ist, das Verächtliche und Lächerliche in Enrico zu sehen, nicht aber die in der Schmach und Lüge keimende Anbetung der Höhe und Liebe, an deren Wirklichkeit etwas in ihm immer glaubt, und die er, wo er sie findet, verleumdet, um ihre Echtheit zu prüfen.

Manfred: In diesem unglückselig Jammervollen
Ringt eine Seele, Herrin, auf zum Licht.
Auch seine letzten Worte sind gelogen,
Doch sind sie wahr für ihn. Ihr tatet Unrecht,
Sehr schweres Unrecht, Herrin, daß Ihr lachtet.

Beatrice: Ich bin gewogen und zu leicht befunden.

Das Schauspiel schließt mit der Vermählung von Manfred und Jo-

landa; der vom Leiden genesene Mensch und das unschuldige, naturhafte Wesen sind die Siegreichen dieses Stückes.
Wie in der „Ariadne" so haben wir auch in „Manfred und Beatrice" die Kundmachung einer Bekehrung. Wir stehen noch nicht in einer Welt, in der alles Lebendige als Werkzeug Gottes erscheint, sondern haben nur den Widerschein dieses Glaubens, den Sieg der Gläubigen und die Niederlage der Ungläubigen. Etwas anderes ist in unserem Drama auch schwer zu erreichen; das Schauspiel kann hier nur Predigt sein von einer geforderten Weltansicht, es kann nicht die so angesehene Welt selbst darstellen. Aber in einigen Romanen Dostojewskis wird die Welt des Romans von einer Persönlichkeit her so beschienen, daß in ihrem Schein das erreicht ist, was bei Ernst nur gefordert wird: jene Betrachtung, wo durch Liebe die Menschen einen anderen Ausdruck gewinnen, wo die Stelle zu ahnen ist, die sie vor der Liebe einnehmen, und ihre Güte und Berechtigung durch allen Nebel des Wahns und der Schuld glänzt. Bei Ernst ist die Welt noch nicht so weit, sein Manfred ist der Prophet jener Liebeswelt; da er aber selbst auch die vorläufige Erlösungskraft noch nicht hat, kann er Beatrice nur bekehren aber nicht eigentlich erheben. Könnte er auch dies Letzte, so hätten wir ein religiöses Schauspiel, während wir so nur das Metatragische haben, den Vorboten und Verkünder des Religiösen, aber noch nicht das Religiöse selbst.
Es kam uns nur darauf an, das abstrakte Manfred-Motiv und das Beatrice-Motiv zu erklären und an einigen Punkten des Schauspiels zu deuten; der Gang der Handlung soll hier nicht erzählt werden. Was an lyrischen Empfindungen und an Denken in der Handlung liegt, das wird von den Personen des Staatsmannes und des Priesters gesagt, die die Rolle des Chors im antiken Drama zu übernehmen haben. Die dadurch entlastete Handlung kann umso intensiver das innere Erlebnis des Schaffenden ausdrücken; und die Empfindung, die er wecken will, wird nicht durch Ueberflüssiges zersplittert und geschwächt. Nun gelten ja freilich für das Schauspiel andere Normen als für die Tragödie, und wie in der Tragödie alles auf die Endempfindung des Konflikts und seines Ausgangs hingespannt werden muß, so gewährt das Schauspiel die ruhigere und bei dem einzel-



nen Wesentlichen verweilende Schau.. So sind in die Handlung des Stückes sehr kunstreich Taten und Beziehungen geflochten, die dazu dienen, das Manfred- und Beatrice-Motiv aufklingen zu lassen, und an denen die verschiedene Art der beiden Seelen sich äußern kann. Zudem hat das Dramatische gefordert, daß Manfred, um nicht allzusehr der Gerechte der Bibel zu sein, und damit man ihm verzeihe, daß er selbst nicht das Licht ausstrahlt, in dem Beatrice vor uns berechtigt und gereinigt erschiene — das Dramatische fordert, daß Manfred der von Beatrices Fieber erst eben Genesene ist und vor dem Rückfall sich zu hüten hat. Ebenso ist Enrico da, damit Beatrice an ihm gewogen und zu leicht befunden werden soll. Die Komposition dieses Werkes ist von höchster Reife und Weisheit. In „Manfred und Beatrice" wie in den übrigen letzten Werken des Dichters haben wir die Verkündung einer neuen Liebeswelt statt der alten Wertwelt. Wir haben noch nicht diese Liebe selbst, sondern zunächst die Bekehrung der von ihr Abgeirrten. In Theseus wird der Held dazu bekehrt zu sagen:

Werkzeug und Sache war ich nicht genug,
Denn aus mir selber kamen meine Pläne . .

Beatrice wird zu leicht befunden, weil sie, in Sünde und Gewissensnot lebend, nicht sich als Werkzeug des göttlichen Willens fühlt, und wie sie sich selbst nicht verzeiht, andere nicht mit großer Liebe liebt und einen Unglücklichen lachend verwerfen muß, ohne Ehrfurcht vor dem, der auch dieses Werkzeug führt. Der neue Sinn, der in diesen Kunstwerken liegt, ist Würdigung des göttlichen Willens, der sich durch uns und alles, was ist, offenbart: Gottesliebe und so Menschenliebe, denn die Menschen sind Söhne Gottes. Damit erhält alles Seiende seinen Rang, der Konflikt des Wertvollen mit dem Wertlosen wird aufgehoben, und der Glaube an ein Wertloses überhaupt wird abgelehnt. So wird auch die tragische Empfindung des Lebens, die Situation des Helden als ein Zustand des Aberglaubens erkannt, das Kämpfen für einen Wert hat keinen Sinn mehr, weil alles seinen gleichen Wert als Werkzeug des Vaters hat, und die Ernennung irgendeines Werts wird im Gegenteil zur Vermessenheit und einem dem göttlichen Willen Vorgreifen. Alles natürlich Wachsende und Tragende ist in Gott, jenseits von dem auf der „feigen Wage des Gewissens" wägbaren Gut

und Böse. Diese von Menschen gewollten, ungöttlichen und abergläubischen Vorstellungen versagen vor dem höheren Erkennen Gottes. Das ist die religiöse Ursache, aus dem die letzten Werke Paul Ernsts verstanden werden müssen; das ist ihre Wurzel. Freilich sind hier noch viel Fragen möglich, insbesondere aber die, ob nicht die Phänomene des Wertens, des Gewissens, der Reue, der Betätigung des höheren Selbst ebenso primäre Erscheinungen des göttlichen Willens sind wie das naive Sein, ob nicht das angstvolle Gottverlassensein selbst eine Fügung ist, gegen die man sich nicht sträuben soll.

Solche Fragen hat man aber an ein Kunstwerk nicht zu richten; es sind Fragen anderer Sphäre.

„Manfred und Beatrice" wird von dieser Bühne herab sprechen. Was ich hier bemerkt habe, soll vom Werk nicht bestätigt werden. Ich habe nur die Grundanschauung und das abstrakte Motiv zu behandeln versucht. Daraus erwächst das Werk; aber es ist ein neuer lebendiger Organismus, der als Kunstwerk naiv auf das Empfinden wirken will. Da aber ein Kunstwerk erkannt, mannigfach durchdacht und (im Idealfalle) auswendig gewußt werden soll und dann immer noch und erst recht auf unser Gemüt wirken wird, so dürften diese Bemerkungen dem Zweck, verständnisvolle Aufnahme des Paul Ernstschen Schauspiels zu fördern, dienlich sein.

Franz Schreker

Studie zur Kritik der modernen Oper

Von Paul Bekker

Während der Spielplan unserer Opernbühnen von Jahr zu Jahr gestaltloser wird und zwischen Ererbtem, Experiment, mehr oder minder erfolgreichen Galvanisierungsversuchen vergessener Werke und den Zufalltreffern einiger moderner Kassenstücke schwankt, ist eine neue Musikererscheinung aufgetaucht, die bestimmt scheint, diesem an festruhenden zeiteigenen Werten so armen Spielplan einen charaktervollen, innerlich bestimmenden Gegenwartzug aufzuprägen: Franz Schreker. Sein erstes Werk: „Der ferne Klang" gelangte im September 1912 im Opernhause zu Frankfurt a. M. zur Aufführung, im Frühjahr 1913 folgte in Frankfurt a. M. und Wien „Das Spielwerk und die Prinzessin". Der „Ferne Klang" fand starken und nachhaltigen Erfolg, das „Spielwerk" stieß auf Ablehnung, die sich in Wien zum Theaterskandal steigerte. Dieser Rückschlag, wenige Monate nachdem der Name des Komponisten zum erstenmal im öffentlichen Leben genannt worden war, mag der Verbreitung auch des „Fernen Klanges" Abbruch getan haben. Zwar kam das Werk noch an einigen Bühnen zur Aufführung. Die außerordentlichen szenischen und musikalischen Schwierigkeiten aber, deren Bewältigung infolge des Krieges auch großen Instituten erhebliche Unbequemlichkeiten machte, sowie die nach heutigen Begriffen nicht recht hoftheaterfähige Sphäre der Handlung mag die Mehrzahl der leistungfähigen Theater von der Aufführung abgeschreckt haben — bis wiederum Frankfurt, ungeachtet aller Hemmnisse, im Frühjahr 1918 die Uraufführung der „Gezeichneten" wagte. Ob mit dem außerordentlichen Beifall, den dieses Werk gleich dem „Fernen Klang" fand, nun die Bahn für Schreker frei geworden ist, muß die Zukunft lehren. Angesichts der Selbstzufriedenheit unserer meisten Opernbühnen, der vortrefflichen Geschäfte, die sie in der gegenwärtigen Kriegszeit auch mit dem belanglosesten Spielplan machen und die ihre gewohnheitsmäßige Scheu vor neuen Anstrengungen noch stärken, wird man gut tun, sich nicht allzuhohen Erwartungen hinzugeben. Umsomehr erscheint es angebracht, einiges über Schreker und seine Art zu sagen. Handelt es sich doch nicht um die literarische Inszenesetzung irgend



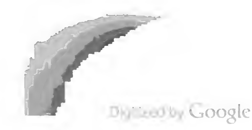
einer durchschnittlichen Augenblickserscheinung, sondern um den Musiker, der als erster nach Wagner wieder musikalisch und dramatisch vollblütige Opern geschaffen hat und der seiner Begabung nach berufen scheint, einen neuen, selbständigen Operntypus zu schaffen.
Es soll nicht behauptet werden, daß die bisher vorliegenden Werke bereits Erfüllungen in diesem Sinne sind. Wohl aber bedeuten sie Verheißungen, die, wenn wir Wagner als Grenzscheide setzen, weit hinausreichen über alles seitherige. In ihrer konzessionslosen Weiterführung eines musikalisch dramatischen Urthemas stellen sie eine mit erstaunlicher Sicherheit des Instinktes festgehaltene, von allem Experimentieren und Erfolgsuchen ungestörte Einheit dar. Schon deswegen gehört die Auseinandersetzung mit ihnen zu den wichtigsten Aufgaben zeitgenössischer Kunstbetrachtung. Um solcher Neuerscheinung gegenüber die richtige Einstellung zu finden, ist es nötig, ihre heutige künstlerische Umgebung kritisch zu erfassen, also das, was von Oper und Musikdrama nach Wagner lebendig ist, seinem Wesen nach kurz zu charakterisieren.

*

Wagner schuf die große Synthese, die größte vielleicht, die die Geschichte der deutschen dramatischen Kunst kennt. Nicht weil er, von der Oper ausgehend, die Idee des Wort-Tondramas verwirklichte und ihm alle Künste dienstbar machte. Das war nur theoretisches Programm. Es gab dem Geschaffenen ästhetische Rechtfertigung, ohne es doch gerade in dieser Beziehung wirklich einwandfrei begründen zu können. Das Größere war die praktische Synthese: die Verschmelzung von Theater und Drama, die ungeheure Machtentfaltung eines in theatralisch musikalischer Veranschaulichung sich auswirkenden dramatischen Gestaltungwillens von höchster ethischer Spannkraft. Mit Wagners Tode fielen die durch ihn gebundenen und in ihm innerlich verschmolzenen Kräfte wieder auseinander und wurden vereinzelt weiter entwickelt. Am stärksten wirkte zunächst seine Theorie. Unter Anklammerung an Äußerlichkeiten des Stoffgebietes, der Textgestaltung und musikalischen Diktion entstanden teutonische Götter- und Heldenopern mit Leitmotivtabellen und philosophischer Überbelastung, Werke, von denen viele überhaupt nicht, andere nur für kurze Zeit zum Bühnendasein gelang-

ten. Straußens „Guntram“, Schillings' „Ingwelde“, „Pfeifertag“ und „Moloch“, Pfitzners „Armer Heinrich“, sind die achtungswertesten Schöpfungen dieser Gattung, erwachsen aus dem Bemühen, eine große Kunst mit Hilfe nachkonstruierter Theorien schulmäßig weiterzubilden. Eine zweite Richtung begab sich des heroischen Stils und suchte ihn durch Verkleinerung ins Märchenhafte fruchtbar zu machen. Humperdinck fand auf diese Art den ersten wirklichen Bühnenerfolg der Nachkommenschaft Wagners mit „Hänsel und Gretel“, einem Werk, dessen liebenswürdige Reize man nicht verkennt oder herabsetzt, wenn man auf die Gegensätze zwischen der Naivetät der Gattung und der kunstvollen Überladenheit des musikalischen Stils hinweist. Dieser Gegensatz, bei dem ersten Werke der Art anfangs wenig fühlbar, trat empfindlich bei Fortsetzungsversuchen hervor. Er führte Humperdinck selbst nach erfolglosen Zwischenwerken zu der unechten Tragik und Rührromantik der „Königskinder“, er führte die musikalisch ungleich reichere Natur Pfitzners zur verschwommenen Symbolik der „Rose vom Liebesgarten“, er war das Verhängnis einer ganzen Reihe mit mehr oder minder achtbarem musikalischen Talent zuwege gebrachter Märchenopern und endete schließlich in dem Wort- und Tongestammel der einfältigen Machwerke Siegfried Wagners. Auch die Märchenoper war kein Weg ins Freie, nur ein Nebenpfad. Wohl bot er anfangs einen neuen überraschenden Ausblick, seine Weiterbeschreitung aber führte in die Irre.

Beide Gattungen, die Götter- und Helden- wie die Märchenoper, knüpften unter Beibehaltung der sprachlichen und musikalischen Diktion Wagners innerlich an das spekulativ ideelle Element seines Schaffens an und versuchten, es gleichsam zu einem ästhetischen System auszuweiten. Am planmäßigsten hat Hans Pfitzner diesen Weg der Weiterbildung des Wagnerschen Erbes verfolgt, indem er seiner ersten Heldenoper „Der arme Heinrich“ das symbolische Märchen „Die Rose vom Liebesgarten“ und diesem „Palestrina“ folgen ließ, hier das Prinzip der Ideendramatik zur äußersten Zuspitzung führend. Um eine einzige wahrhaft bühnen- und theatermäßig empfundene Scene herum baut sich ein Ganzes, das weder als Handlung noch als Bühnengeschehen Zusammenhalt hat, sondern diesen nur aus der Kraft einer spekulati-

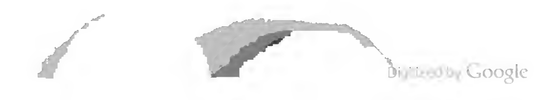


ven Idee empfängt. Das Drama als Bühnengeschehnis wird überwunden, die Handlung entdramatisiert und die philosophische Erkenntnis zum Angelpunkt eines Bühnenspiels gemacht. Eine Entwicklung, die man um der Folgerichtigkeit willen, mit der sie ein für fruchtbar gehaltenes Prinzip durchführt, bewundern kann, ohne sich zu verhehlen, daß hier die Dinge auf den Kopf gestellt werden. Die zeugende Kraft ist nicht, wie bei Wagner selbst, der primäre musikalisch-dramatische Gestaltungstrieb, sondern eine Mischung von dozierendem Drang und einseitig erfaßter dramatischer Theorie, der sich ein nur schwaches, mit einer Szene erschöpftes eigenes dramatisches Schauen gesellt.

Den Mut und den jüngerhaften Eifer, diesen Weg der Wagnerschen Theorie zu ende zu schreiten, hatte niemand außer Pfitzner. Die anderen, soweit sie schöpferisch stark genug waren, um über die bloße Nachahmung hinauszugelangen, hatten sich nach dem Mißlingen erster Versuche bald von dem spekulativen Teil der im Wort-Tondrama als höchster künstlerischer Kundgebung gipfelnden Lehre Wagners abgekehrt, sie als nicht zu erweiterndes Sondergebiet des Bayreuther Meisters erkennend. Sie wandten sich dem profaneren Gebiet der Opernkomposition zu, führten aber Anregungen Wagners insofern weiter, als sie dem Text erhöhte Aufmerksamkeit zuwandten und versuchten, ihm eigenwertige literarische Bedeutung zu geben. Die Richtung zum Festspiel-Mysterium, die dadurch bedingte Personal-Vereinigung von Dichter und Musiker, nur behelfsweise in einzelnen Fällen aufgegeben und von Pfitzner im höchststehenden Werk dieser Gattung wieder hergestellt, wurde bewußt verlassen. Die künstlerische Bedeutsamkeit des Textes an sich wurde charakteristisches Merkmal einer Operngattung, die in den Werken von Richard Strauß — „Guntram“ ausgenommen — die wichtigsten und erfolgreichsten Repräsentanten findet. „Feuersnot,“ „Salome,“ „Elektra,“ „Rosenkavalier,“ „Ariadne“ sind zunächst Texte von literarischer Eigenbedeutung, „Salome“ und „Elektra“ sogar ohne Hinblick auf spätere Vertonung geschrieben. Erst „Rosenkavalier“ und „Ariadne“ sind wieder als Operntexte angelegt, ohne deswegen literarische Prätention aufzugeben.

Es kommt hier zunächst nicht darauf an, die künstlerischen Werte dieser Werke zu würdigen. Wichtig ist, daß in ihnen eine, um nicht zu sagen

die Grundforderung Wagners: das musikalisch-dramatische Erlebnis als primäre Voraussetzung musikdramatischen Schaffens, bewußt beiseite geschoben und an ihre Stelle nur die Nebenforderung eines als Dichtung künstlerisch beachtenswerten Textes berücksichtigt wurde. Ob diese Nebenforderung nicht überhaupt auf einer irrtümlichen kritischen Einstellung der älteren Oper gegenüber beruhte, ob sie daher bei Umgehung der für Wagner selbst entscheidenden Grundforderung noch ernstlich beachtenswert war, mag einstweilen dahingestellt bleiben. Entscheidend war: der Musiker komponierte wieder Texte wie vor Wagner, Texte von feinerem literarischen Zuschnitt, als man sie früher hatte, Texte, die sogar anstelle der musikdramatischen Metaphysik Wagners einen gewissen weltmännisch philosophischen Einschlag aufwiesen. Aber diese Texte waren außerhalb des Musikers entstanden. Er mußte sich an sie erst innerlich heranfühlen, um sie musikalisch fassen zu können. Er stand ihnen somit anfangs ebenso wesensfremd gegenüber wie etwa der Lyriker dem zu komponierenden Gedicht. Und ebenso war auch das Ergebnis: der Musiker vertonte die Texte, er machte Musik zu Szenen und Worten, die außerhalb seiner selbst gewachsen waren und die nun, ihm in sich fertig entgegentretend, seinen musikalischen Schaffenstrieb anreizten. Dieses Musikmachen zu fertigen Texten ist das Charakteristische der Gattung. Den Musikern, die Werke solcher Art schaffen, ist es nicht um die musikalische Verlebendigung eines dramatischen Impulses zu tun. Sie suchen einen szenischen Vorwand, um ihre musikalische Fantasie spielen zu lassen. Damit ist nicht gesagt, daß derartige Werke keine Heimatberechtigung auf der Bühne haben, etwa nur als theatermäßig dargestellte Konzertmusik anzusehen seien. Die Bühne bietet hier dem Musiker Anregungen, die ihm der Konzertsaal niemals zu geben vermag und das Bedürfnis nach solcher, in der hochgespannten Sinnlichkeit des bühnenmäßigen Geschehens wurzelnden Anregung treibt Musiker von entsprechender Veranlagung dieser Operngattung zu. „Salome,“ „Elektra,“ „Rosenkavalier“ sind ohne das farbige, mit höchster Lebensspannung geladene Bühnenbild nicht vorstellbar. Dennoch ist es bei ihnen nur Mittel zum Zweck des Musikmachens und Strauß hat — mit ähnlicher Folgerichtigkeit wie Pfitzner im „Palestrina“ — in der „Ariadne“ die Konsequenzen seiner



Anschauung vom Wesen der Oper gezogen: durch völlige Negierung, ja Verhöhnung jeglichen dramatischen Prinzips, durch unverhüllte Hingabe an nur musikalische Gestaltungsgesetze. Ihr das Gegensätzliche kunstvoll verflechtender Aufbau wird hier mit Bewußtsein an Stelle des inneren dramatischen Geschehens als bewegende Kraft gestellt.

Zu den vorerwähnten Hauptgruppen, von denen jede in ihrer Art auf Wagner weiterzubauen suchte, trat noch eine letzte Spielart der musikdramatischen Produktion. Man kann sie gegenüber der Märchen-Oper Humperdincks, der Festspiel-Oper Pfitzners, der Musizier-Oper Straußens als die eigentliche Theater-Oper bezeichnen. Ihr erfolgreichster Vertreter auf deutschem Boden ist Eugen d'Albert. Von der Strauß'schen Musizier-Oper unterscheidet sie sich durch Vermeidung aller musikalischen Endabsichten, durch schärfstes Hinarbeiten nur auf den dramatischen Zweck des Bühnengeschehens. Die literarische Eigenbedeutung des Textes wird dadurch wieder überflüssig, der Text ist, wie vor Wagner, nichts als Libretto-Gerüst, das durch eine dramatisch erfühlte Musik ausgekleidet wird. Aber dieses dramatische Element der Musik steht weder im Dienste einer das Ganze beherrschenden dramatischen Idee, noch ist es aus einer ursprünglichen musikalischen Empfängnis heraus gestaltet. Es ist im Grunde nichts als die mit den stark sinnfälligen Reizen der Musik bewerkstelligte Textausmalung, eine Dramatik also, die sich der Gefühlssprache der Musik nur im Dienste eines außermusikalisch empfangenen, ausschließlich auf die flüchtige Augenblickswirkung zählenden szenischen Spieleffektes bedient. Knüpfte diese Gattung der Theateroper in vielen Punkten: der Stoffwahl, der musikalisch-technischen Ausgestaltung, dem nur flüchtig hingeworfenen Aufbau augenfällig an die jungitalienische Oper an, so stand sie gleich dieser auch unter dem Einfluß Wagners. Schloß sich doch d'Albert in seinen Anfängen gleich Strauß und Pfitzner unmittelbar an Wagner an und wurde erst allmählich von seinem sinnlich leicht erregbaren Naturell und seinem an Bedingnisse des Augenblicks gebundenen jähen Temperament auf andere, eigene Wege gedrängt. Doch auch abgesehen von dieser genealogischen Verbindung bedeutet die d'Albert'sche Theateroper keineswegs einen Widerspruch, sondern gleich der Festspiel- und der literarisierenden Musizier-Oper die

Fortsetzung eines einzelnen Wesenszuges Wagners. Die szenische Augenblickswirkung, der Situationseffekt, gehoben durch die seelisch aufwühlende Sprache der Musik, war durch Wagner in vorher nicht gekannter Weise der Oper dienstbar gemacht worden. Dem Wesen nach steht der Musiker, der eine literarisch eigenwertige Dichtung mit einer eigenlebigen Musik umkleidet, dem Geiste Wagners nicht näher als einer, der ein an sich belangloses Szenarium durch die sinnlichen Reize der Musik zu dramatischem Leben aufbläst. Ja, sofern man keine falschen ethischen sondern allein ästhetische Maßstäbe gelten läßt, ist nicht einmal, trotz Anerkennung idealer Gesinnung, dem Musiker des Festspieltypus von der Art der „Palestrina" ein künstlerischer Vorrang zuzuerkennen. Der vergötterte Wagner, dem er auf Kosten der Bühnenwirkung zustrebt, entspricht dem Urbild ebensowenig, wie der entgötterte der effektvollen, auf die immerhin nicht zu unterschätzende szenische Augenblickswirkung zielenden Theateroper d'Alberts — entspricht ihm ebenso wenig wie die von den üppigen Künsten einer phantasievollen Musiziernatur erfüllte Literatur-Oper eines Richard Strauß. Faßt man die drei Gattungen, in die das Erbe Wagners auseinandersplittert zusammen, so erhält man annähernd eine Vorstellung von dem, was Wagner selbst eigentlich war: eine grandiose Mischung von allem, was diese, sein Werk nach den verschiedensten Gesichtspunkten interpretierende Nachkommenschaft aus ihm und seinem Schaffen gemäß eigenem Vermögen als entwicklungsfähig herausgriff und weiterzubilden suchte.

Freilich: nur eine annähernde Vorstellung. Denn das, was nun Wagner erst befähigte, die verschiedenen Elemente seines Wesens in einem zusammenzufassen, mit überlegener Kraft auf ein Ziel hinzulenken — das fehlte jedem der Diadochen, so bedeutsam und erfolgreich sie im einzelnen vor uns stehen mögen. Es ist die Fähigkeit des Gebärens der Tragödie „aus dem Geiste der Musik" — die musikalisch-dramatische Vision als primäres Erlebnis, das alles andere: Theater, Musik, Weihespiel erst als langsam reifende, aus der Eigenart der Persönlichkeit notwendig herauswachsende Folge nach sich zieht. Nicht im dichterischen Wert des Textes liegt Entscheidendes, nicht die ethische Schwungkraft, nicht die Größe der Weltanschauung bedingt den



künstlerischen Wert, nicht die zwingende Theaterwirkung als solche erklärt die unabsehbare Lebensdauer der Werke Wagners. Dies alles sind erst Folgeerscheinungen, notwendig gewiß zur vollen Erfassung der kulturellen Bedeutung Wagners, zur Erklärung seiner bezwingenden Macht. Aber die Wurzel zu alledem liegt tiefer und ihre Kenntnis erst erschließt das Geheimnis, das ihn befähigte, sich so vielgestaltige Kräfte dienstbar zu machen. Wir sehen in Wagner keineswegs eine musikalische dichterische Doppelbegabung von der Art etwa eines F. Th. A. Hoffmann, der noch Zeichner außerdem war. Wir sehen in ihm das Phänomen einer an sich nur musikalischen Begabung, die ihre musikalische Visionen nicht anders als in dramatischen Vorstellungen gestalten konnte. Wagner war nicht „Musiker und Poet dazu" — er war schlechthin Musiker, seine Musik aber fand kein anderes Formenbett, als das der dramatischen Veranschaulichung. Seine Dichtung, seine Szene, seine Philosophie, seine Weltanschauung, seine Ethik — alles dies ist nichts anderes als Musik, Musik, die nicht materieller Klang geworden ist, wohl aber zum Klang hinführt und erst aus ihm wahrhaft verständlich wird. Jede Anknüpfung an das Außermusikalische, begrifflich Faßbare bei Wagner muß daher in Unfruchtbarkeit enden. Solange wir nicht sehen, daß es nur der Sonnenstrahl Musik ist, der mit seiner Durchleuchtung dieses einzigartigen Künstlerprismas den bunten Farbenzauber schafft und der doch nur das eine schaffende Licht ist, so lange wir meinen, aus dieser so wunderbar schillernden Erscheinung eine uns besonders anziehende Farbe haschen und auf unsere Art nachtönen zu können, — so lange werden wir immer wieder am Ursprung des künstlerischen Lebensquelles vorbei tappen.
Nun kann allerdings einer Nachkommenschaft, der das Wesen eines solchen Begabungsphänomens so fremd geworden ist, daß sie meint, es durch Aufnehmen rein subjektiv bedingter philosophischer, ästhetischer oder theatertechnischer Einzelzüge festhalten zu können, aus ihrem Unvermögen kein Vorwurf gemacht werden. Es ist auch nicht zu verlangen — nicht einmal als ideale Forderung — daß die Opernproduktion so lange aussetze, bis wieder eine Begabung ähnlicher Art auftaucht. Das Wesen der Oper ist von vielen Seiten her faßbar. Die Mannigfaltigkeit der Schaffensbilder, zu denen produktive Naturen durch die

Erscheinung Wagners angeregt wurden, beweist die reiche Deutungsfähigkeit des Begriffs „Oper“, und wenn wir auch den erwähnten Werken Pfitzners, Straußens, d'Alberts — um aus der großen Anzahl nur die durch Besonderheit der Typen am schärfsten profilierten hervorzuheben — die Idealität im höchsten Sinne der Gattung nicht zuerkennen können, so haben wir doch Ursache genug, uns ihrer als Zeugnisse weiterwirkenden Lebens zu freuen. So wenig uns demnach die Erkenntnis vom wahren Wesen der Erscheinung Wagners berechtigt, alles, was mit den Maßstäben dieser Erscheinung gemessen als zu klein erscheint, kurzerhand als unzureichend abzulehnen, so wichtig sind doch zwei Folgerungen aus dieser Erkenntnis. Die erste lehrt, daß unbeschadet der Anerkennung solcher Zwischenleistungen eine Anknüpfung an Wagner und damit die Gewinnung eines zeiteigenen musikdramatischen Stiles erst in dem Augenblick erfolgen wird, wo eine Begabung von ähnlichem Wesen erscheint, Musik in dramatischer Vorstellung empfangend — nicht in Ideen spekulierend, nicht Textbücher in Musik setzend, nicht szenische Effekte musikalisch ausmalend. Die zweite Folgerung besagt, daß die Weltanschauung, Ästhetik und szenische Kunst dieser Begabung nicht im mindesten an Wagner anzuklingen braucht, daß sie sich vielmehr, gerade wie bei diesem selbst, erst als Folge der individuellen Musikerbegabung ergeben wird. In der Gleichartigkeit des Begabungsphänomens, nicht aber in der Übereinstimmung hinsichtlich subjektiv bedingter Anschauungen liegt die Legitimation des Erben. Dieser braucht an umfassender kultureller Bedeutung dem Vorgänger nicht gleichzustehen, zum mindesten wird man den Streit um die Gleichberechtigung beider bis zum Abschluß des Schaffens auch des Jüngeren aufsparen müssen. Die wichtigste Frage war, ob eine solche, der Art nach Wagner ähnliche Begabung überhaupt noch einmal wiederkehren würde, ob sie nicht etwa nur dieses eine Mal erschienen sei. Diese Frage ist jetzt beantwartet: Franz Schreker ist eine solche Begabung, die erste seit Wagner, die ihm der Art nach verwandt ist, das gleiche Phänomen, nur in ganz anderer, die Verwandtschaft der Art auf den ersten Blick kaum erkennenlassender Verkörperung.

*



Bemerkenswert ist, daß Schreker keine unmittelbare Anlehnung an Wagner sucht. Bei genauerem Zusehen erkennt man, daß er als Musiker von Wagner gelernt hat, was zu lernen war, das Unerlernbare mit instinktiver Sicherheit beiseite lassend. Er schreibt keine Musikdramen mit Festspiel-Tendenz. Der „Ferne Klang" und „Die Gezeichneten" nennen sich aufrichtig Oper, „Das Spielwerk und die Prinzessin" ist ein dramatisches Märchen. Die Stoffwahl aller drei Werke weist keine Beziehungen zu Wagner auf, die musikalische Faktur, über die noch eingehend zu sprechen sein wird, bedeutet die fruchtbarste Umbildung Wagnerscher Gestaltungsart im neuzeitlichen Sinne. Schreker schreibt auch keine Musizier-Oper in Strauß'scher Art, er läßt sich nicht durch literarische Texte zu Klangfantasieen anregen. Am nächsten steht er — äußerlich gesehen — der dem herkömmlichen Wagnerbegriff am meisten abgewandten Theater-Oper. Aber das Gerüst, um das sich seine Musik kleidet, ist nicht nur eine geschickte, von einem guten Bühnenpraktiker ersonnene Folge äußerlich spannender und theatralisch wirkungsvoller Szenen —es ist eine eigene Dichtung. Der Ursprung und die innerlich bewegende Kraft dieser Dichtung wieder ruht in der Musik, deren dramatischem Ablauf sie die szenisch faßbare Kontur gibt. Schreker ist demnach wie mancher nach Wagner sein eigener Textdichter, aber nicht, wie die meisten dieser Dichter-Komponisten, aus Notbehelf, sondern aus innerem Zwang. Was seine Texte sagen, hätte ein anderer ebensowenig auszusprechen vermocht, wie dieser andere fähig gewesen wäre, die Musik zu schreiben. Beide, Text und Musik, sind unlösbar ineinander verflochten, die Musik aber ist das Ursprüngliche, aus dem sich der Text gebiert. Die musikalische Vision steht am Anfang, ihre Versinnlichung formt sich in dramatischer Gestalt und dieser Gestaltungsprozeß erst fördert die Dichtung zu tage. Unnötig, eigentlich unmöglich, solche Dichtung literarisch zu bewerten. Sie erweist sich, gerade wie bei Wagner, gesonderter Wertung unzugänglich. Sie ist nur Wortumgrenzung der Musik, eine getrennte Einschätzung beider bleibt sinnlos. Die Musik durchdringt und baut die Dichtung, wie das Blut eines Lebendigen, ohne sichtbar zu sein, die Erscheinung bis in die äußerste Haut ernährt und bildet. Die Dichtung wiederum umschreibt die Musik und gibt ihr die anschauliche Gestalt, die die inner-

lich quellende Kraft umgrenzt. Beide voneinander trennen, gesondert werten wollen heißt beide töten, denn eines findet seine Rechtfertigung und Begründung im anderen.

Dieser tiefe Zusammenhang textlicher und musikalischer Gestaltung wird bei Schreker dadurch besonders wahrnehmbar, daß seine dramatischen Grundideen auf klanglischer Symbolik ruhen. Der „Ferne Klang" ist ein solches Symbol. Er tönt dem nach Vollendung strebenden Künstler geisterhaft vor dem Ohr, zwingt ihn, die Geliebte zu verlassen, jagt ihn durch die Welt, führt ihn zum zweitenmal der Liebsten zu, die jetzt als Dirne erkannt und verstoßen wird — ruft und lockt weiter, stets unerreichbar, unfaßbar bleibend, bis er bei der Vereinigung des Sterbenden mit der Geliebten zur vernehmbaren Wirklichkeit, anschaubar, gestaltungsreif wird. Man kann dieses Motiv oder auch seine dramatische Durchführung im einzelnen vom literarischen Standpunkt aus billig und banal nennen. Seine schöpferische Bedeutung läßt sich nur würdigen, wenn man es als das nimmt, was es sein soll und auch ist: als musikalische Vision, die sich im dramatischen Geschehen gestaltet und auswirkt. Ähnlich ist es mit Schrekers zweitem Werk „Das Spielwerk und die Prinzessin". Meister Florian hat das Spielwerk gebaut, das der Menschheit die Freude bringen soll. Aber durch das Verschulden seines Gehilfen Wolf, des Sinnbilds der „rohen tierischen Kraft" ist ein Fehler in das Werk gekommen. So hat das Spielwerk, „geschaffen allein Erhabnes zu künden", die Menschen statt zu hoher Freude zum Verderben geführt, den Sohn des Meisters ins Elend gestürzt, die Liebe der schönen Prinzessin zur Lüsternheit gewandelt. Da kommt ein junger Bursche in das vom Zauber schwüler Sinnlichkeit erfüllte Land gezogen. Sein reines Lied löst den Bann, das Spielwerk ertönt in „herrlicher, glühender, unbeschreiblicher Art". Bursch und Prinzessin — Dichter und Schönheit — ziehen befreit hinauf in das Schloß, vereint zu seligem Sterben, um das irdische Glück vor Ernüchterung zu bewahren.

Schreker hat in dieses Märchen manches hineingeheimnist, was der überladenen Symbolik von Pfitzners „Rose" bedenklich nahe kommt und den äußeren Mißerfolg der Oper verursacht hat. Wie weit die Umarbeitung solche Schwächen behoben hat, unterliegt noch der Prü-

fung. Bemerkenswert ist, wie beim „Fernen Klang“, die Erweckung der dramatischen Idee aus einer Klangvision, dem „Spielwerk,“ in dessen befreiendem, beseligendem Ertönen die innere Handlung hier ebenso gipfelt, wie beim „Fernen Klang“. Man kann sagen, daß in beiden Werken die äußere Fabel nur Nebensache, nur Mittel zum Zweck ist. Der Tondichter empfängt innerlich die Tonvision des „Fernen Klanges“, des „Spielwerks“. Um diese Phantasieerscheinungen in sich und anderen lebendig zu machen, um sie mit all der ihnen innewohnenden sehnsuchtweckenden, beglückenden Kraft Wirklichkeit werden zu lassen, bleibt ihm kein anderes Mittel als die Gestaltung dieser gleichnishaften Handlung. So wird ihm selbst die volle Kraft der Klangvisionen sinnlich lebendig, und so vermag er sie der Umwelt wahrnehmbar zu machen.

Auch Schrekers drittes Werk, „Die Gezeichneten“, wurzelt in einer ähnlichen Grundvorstellung, obgleich es dramatisch reicher gegliedert, ausgereifter, lebensvoller erscheint. Die Klangvision bleibt zwar weiterhin Objekt der Handlung, aber sie gestaltet sich mannigfaltiger, schwebt gleichsam mehr andeutend und innerlich bewegend über dem Ganzen, als daß sie sich in bestimmten Bildungen kristallisiert. Hier ist sie die Vorstellung des sinnbetörenden Zaubers der Schönheit

„gebunden
sonst, halb verborgen den Sinnen
und nun entfesselt, preisgegeben
dem Tage und lüsternen Blicken.“

Diesem Unheil bringenden Zauber enthüllter Schönheit, szenisch versinnbildlicht durch die venusbergartige Liebesgrotte, die der häßliche, nach Schönheit verlangende Alviano auf seinem paradiesischen Eiland Elysium geschaffen hat, erliegt Carlotta, Alvianos Braut. Sie, die in unbefangener Stimmung Alviano trotz seiner körperlichen Mißgestalt liebt, weil sie den ins unermessene strebenden Geist erkennt, gerät im betörenden Rausch der Sommernacht unter den Bann des die Sinne bezwingenden Schönheitszaubers und verfällt dem wilden Tamare, Alvianos starkem Nebenbuhler. Schreker hat die Fabel dramatisch und psychologisch noch bedeutsam erweitert, ihr eine Fülle und Abrundung gegeben, der gegenüber der „Ferne Klang“ improvisiert,

das „Spielwerk“ schemenhaft wirkt. Angesichts dieses außerordentlichen Fortschritts gegenüber den beiden ersten Werken ist umsomehr hervorzuheben, daß die innere Grundlage bei den „Gezeichneten“ die gleiche ist. Auch dieses Werk erwächst aus dem Erleben einer Tonvision, die in der Elysiums- und Grottenmusik des dritten Aktes, am stärksten in Carlottas zum großen Ensemble sich ausweitenden Gesang „O welche Nacht, welch eine glühende Sommernacht“ unmittelbar zum Ausklang gelangt. Die seelenwandelnde Macht entfesselter Sinnesreize, wie sie unter den Künsten am stärksten die Musik ausstrahlt, wird zum Angelpunkt des Dramas, der Unterschied den früheren Werken gegenüber beruht lediglich darin, daß das, was im „Fernen Klang“ mit der primitiven Geradheit, im „Spielwerk“ mit der unklaren Gefühlsphilosophie des ersten Schaffensdranges gesagt wurde, hier von einer höheren Stufe gereifter Erkenntnis aus in reich verschlungener Durchführung gezeigt wird.

Wenn man die drei Werke so auf ihre künstlerische Grundlage hin betrachtet, sieht man, daß sich in ihrer Aufeinanderfolge ein Entwicklungsvorgang von elementarer Notwendigkeit ausspricht. Schreker ist nicht der Mann, der um der Bühnenerfolge willen schreibt. Wäre er das, so würde er mit seiner starken Theaterbegabung andere, bequemere Wege zur Anerkennung finden. Der „Ferne Klang“, das „Spielwerk“, die „Gezeichneten“ sind nicht drei willkürlich aneinander gereihte Bücher, der Autor greift nicht auf gut Glück bald nach diesem, bald nach jenem Stoff. Sie sind drei dramatische Phantasieen über das nämliche Urthema, und dieses heißt „Klang“. Er symbolisiert sich als geisterhafter Weckruf, als schönheit- und unheilbringender Lebenstrieb, als verführerische, berauschende, Seelen um- und neuschaffende Sinnesmacht. In allen drei Gestaltungen ist es immer dieses eine Thema, diese eine schöpferische Entzückung des klanglichen Wundererlebnisses, der berauschenden sphärischen Geistererscheinung des Tönens. Sie ruft Schrekers dramatische Gesichte ans Tageslicht. So sehen wir hier eine Dramatik aus einer primären musikalischen Vision erwachsen und zwar bezeichnender Weise aus dem Phänomen des neblig zerfließenden Klanges — des eigentlich transzendentalen Elementes der Musik.

*

Fragen wir nun: wie geschieht es, daß sich diese Vision in Erscheinungen umsetzt? Was für Erscheinungen sind es, von welchen Kräften werden sie im einzelnen bewegt, worauf beruht und wie erklärt sich ihre Verschiedenheit, wie wachsen sie von einem Werk zum andern? Wenn es auch der Klang ist, dem sie ihr Dasein verdanken und dem sie im Wandel ihres Daseins wieder zustreben, in ihn sich auflösend und ihn dadurch erst voll vernehmbar machend — so ist doch dieser Klang kein an sich unbestimmbares Neutrales, sondern eine Erscheinung von höchster Subjektivität, erfüllt von Lebensgesetzen eigener Art, in aller seiner farbigen Ungreifbarkeit und Körperlosigkeit geladen mit schöpferischer Kraft, mit ausgeprägtem Persönlichkeitswillen. Können wir ihn selbst nicht begrifflich fassen, so muß doch sein Wesen erkennbar werden aus den Gestalten, die er gebiert, aus dem zunächst, was als unterste Stufe der Versinnlichung klanglichen Erlebens wahrnehmbar wird: aus den Texten.

Schreker komponiert keine Weltanschauungen, er setzt keine Prinzipien in Musik — auch Wagner hat dies nicht getan. Aber jede eigen gewachsene Kunst ist ein Kosmos für sich und muß als solcher auch auf die Frage nach dem Wie Antwort geben können. Nun stehen wir heut noch nicht dem abgeschlossenen Schaffen Schrekers gegenüber, die Frage nach dem Sinn und den seelischen Antrieben seiner Kunst kann demnach nur auf Grund des bisher Vorhandenen gleichsam provisorisch und unter Vorbehalt beantwortet werden. Aber so wenig man aus den Werken Wagners bis zum „Tannhäuser“ schon die ganze geschlossene Persönlichkeit herauslesen kann — ihre Grundmerkmale sind doch fest und klar in diesen Werken niedergeschrieben. Und so zeigen auch Schrekers drei erste Werke, obschon sie manche kühn aufgeworfene Frage noch offen lassen, in der Art der Formulierung der Typen und Charaktere, ihrer Beseelung und Entwicklung eine eigene Schöpfernatur.

Das Stoffmilieu der drei Werke ist verschiedenartig. Im „Fernen Klang“ — geschrieben um 1900 — äußerliche Anlehnung an den Naturalismus, wie er am stärksten in Charpentiers „Luise“ zur Geltung gekommen war. Im „Spielwerk“, das um 1907 entstand, Hinneigung zur Märchenoper fantastisch mittelalterlichen Gepräges. Erst in den

„Gezeichneten", 1913 begonnen, findet Schreker das seiner Begabung besonders angemessene Kolorit der italienischen Renaissance. Aber über die naturgemäßen Konzessionen an starke zeitgenössische Strömungen hinweg ist allen drei Texten gemeinsam die Symbolik der Handlung. Auch im „Fernen Klang" läßt sie den schärfer Zusehenden die naturalistische Einkleidung vergessen. Sie zeigt sich in der Gestaltung des „alten Weibes", in der gespenstischen Verführungsszene des ersten Aktes, in der dämonischen Figur des Dr. Vigelius und in der, die Fabel des Ganzen gleichnisartig einschließenden Ballade des Grafen vom „bleichen König" im zweiten Akt. Es ist charakteristisch für Schreker, daß gerade diese Gestalten und Szenen ihm auch in der musikalischen Ausführung am besten gelungen sind, daß er sich überall, wo es galt, ein Leben hinter der sichtbaren Erscheinung zu künden, auf die tieferen Quellen seiner Künstlerschaft zurückfühlt, während die rein naturalistischen Episoden, mit denen alle drei Akte durchsetzt sind, etwas belangloses haben und gelegentlich an das Rohe streifen.

Der Weg zur Symbolik, den Schreker bereits im „Fernen Klang" beschritten hatte, führt weiter zum „Spielwerk". Ist das Werk seiner Art nach der Gattung der Märchenopern zuzuzählen, so darf dabei doch nicht vergessen werden, daß Schreker durch die eigene Entwicklung vom „Fernen Klang" aus notwendig dieser Gattung zugeführt werden mußte, sie also nicht einer Modeströmung folgend nachahmte, sondern hier in seinem eigenen Werden mit jener zusammentraf. Es ist daher auch kein beliebiger Stoff, der symbolisch gestaltet wird, sondern ein persönlich bedingter. Die leidende, entstellte, zur Unheilstifterin entartete Schönheit, die rohe, tierische Kraft, unvermögend, das Göttliche des Sinnenzaubers zu fassen, die Sehnsucht des Erdgeschaffenen und Erdgebundenen nach der befreienden Schönheit, „das Schöpfungswunder in ewiger Erneuerung" wie Schreker selbst es nennt und endlich die Verklärung all des heiligen und unheiligen Geschehens durch die Dichtung — dies sind Vorstellungen und Ideen, die, in ihrer Konzeption jede Erinnerung an die naturalistischen Elemente des „Fernen Klangs" bis zum Verdämmern in Gestaltlosigkeit vergessen machend, auf ein neues, für Schrekers spätere Entwicklung entscheidendes Gebiet führen. Es ist zwischen dem „Fernen Klang" und dem „Spiel-

werk" ein innerer Abstand gleich dem von „Rienzi" zum „Holländer" — womit kein Wert- sondern ein Verhältnis-Vergleich ausgesprochen sein soll. Aber dieses Verhältnis ist genau das nämliche: dort ein üppiges, farbenrauschendes Werk, bei aller Selbständigkeit stark im Zeitlichen befangen, mit eindruckssicherem Theaterinstinkt in großliebigem Entwurf angelegt und jugendlich kraftvoll ausgeführt. Auf der andern Seite eine plötzliche Abkehr von allem Gewalttätigen, eine Selbstbescheidung hinsichtlich des äußeren Effektes, eine unmittelbare Offenbarung tieferer seelischer Vorgänge, ein Sichfinden des eigentlich künstlerisch Entwicklungsfähigen und für den späteren Weg Entscheidenden — dementsprechend ein äußerer Mißerfolg, eine Enttäuschung nach dem verheißungsvollen Anfangswerk. Ob es gelingen wird, das „Spielwerk" durch die Rückwirkung späterer Erfolge noch dauernd für die Bühne zu gewinnen, bleibt abzuwarten. Sicher aber dürfte sein, daß dieses Werk für Schreker selbst eine in der Fülle der Motive zwar noch unklare, in ihrer Aufstellung und Zusammenfassung aber entscheidende Schaffensgrundlage bildet, aus deren allmählicher Sichtung und Einzelverarbeitung das Kommende herauswächst. Mit dem „Spielwerk", das aus der Tiefe dem Erklingen durch das Liebeswunder der Schönheit zudrängt, mit der schönen Prinzessin, die von der Höhe ihres Schlosses voll Sehnsucht nach dem betörenden Klange des Spielwerks heruntersteigt und vernichtet wird — mit diesen beiden Symbolen hat sich Schreker dichterische Grundbegriffe ersonnen, deren neue Einkleidung und Verbindung in geklärter Anschaulichkeit seiner schöpferischen Phantasie die ihr gemäßen Aufgaben stellt.

Die „Gezeichneten" sind das erste Ergebnis der vom „Spielwerk" aus auf eigener Bahn fortschreitenden Entwicklung. Sie stehen zu dem vorangehenden Werk — wenn auch hier der nicht wertende sondern nur das Verhältnis andeutende Vergleich zulässig ist — wie „Tannhäuser" zum „Holländer". Nach dem etwas einfarbig zurückhaltenden, noch ganz in die Anschauung des neugefundenen eigenen Ideenkreises versunkenen, bekenntnisartigen Zwischenwerk wieder der Durchbruch des elementaren Theatertriebes, des Willens zur Oper mit all ihren reichen abwechslungsvollen szenischen Mitteln, der bunten Fülle der Erscheinungen, wie sie in dem Erstlingswerk gespielt hatten. Aber

dies alles jetzt auf neuer, vom Konventionellen und von modischen Zeitströmungen freier, persönlicher Grundlage, wie das vorangehende Werk sie vorbereitet hat. Man sieht: die psychologische Wandlung, die vom „Spielwerk“ zu den „Gezeichneten“ führt, ist der Art nach die nämliche, die dem „Holländer“ den „Tannhäuser“ folgen ließ, so verschieden die beiden Schaffenden und ihre Werke an sich sein mögen. Die Parallele zwischen „Gezeichneten“ und „Tannhäuser“ ließe sich sogar noch weiter führen bis in Einzelheiten des Stofflichen hinein. Indessen könnten gerade dadurch Mißverständnisse erweckt werden und es kam hier nur darauf an, die Ähnlichkeit der Entwicklungslinien zweier für die Opernbühne schaffender Künstler zu zeigen. Und wie sich bei Wagner nun der Erlösungsgedanke immer bewußter ausbreitet und zur leitenden Idee der musikalisch dramatischen Konzeptionen wird, so bei Schreker die Idee des „Schöpfungswunders in ewiger Erneuerung“ — der Vereinigung von erdgeborenem Trieb und himmelsgeborener Schönheit zur höchsten Ekstase menschlichen Fühlens und — zum Untergang.

„Von einem Spielwerk kündet die Mär
Und einer Sehnsucht, die keiner begriff
Und einer wundersüßen Prinzessin
Die gerne im Glück gestorben wär“

singt der Bursch im Spielwerk —

„Weiß nicht wer da tiefer blickt von uns beiden
Weiß nicht was da höher zu werten ist
Ein freudlos Leben ein langsam Siechen
Oder ein Tod in Rausch und Verklärung
In brünstiger Umarmung ein selig Sterben“

sagt der von Carlotta begünstigte Tamare zu dem verlassenen Alviano in der Schluß-Szene der „Gezeichneten“. Die Idee des Todes als der Folge höchster Beseligung, die Tragik der Einmaligkeit höchsten Glükkes, seiner Unfähigkeit zum Weiterbestand in der Wirklichkeit beherrscht beide Werke, nur die Problemstellung im einzelnen wechselt. Im „Spielwerk“ wird die kranke, der Schwermut verfallenen Prinzessin durch eine hohe, reine Liebe geheilt und entsühnt, in den „Gezeichneten“ ist es der Vertreter der sinnlichen triebhaften Liebe, der Car-

lotta von dem auf Sympathie der Seelen gegründeten Bunde mit Alviano löst und sie sich zu eigen gewinnt. Verbunden ist diese poetische Grundidee in den „Gezeichneten“ mit der Tragik des außergewöhnlichen, zum Zeichen seines Andersſein als häßlich dargestellten Menschen. Alviano sucht Schönheit, er schafft sie in seinen künstlerischen Phantasieen und betet sie an, wo sie ihm aber in Wirklichkeit lebend entgegentritt, da fehlt ihm die Stärke des Triebes, um sie sich zu eigen zu machen. Und die dritte Verknüpfung bringt die Schönheit selbst, Carlotta. Ihre Sehnsucht zieht sie ursprünglich zu Alviano, dessen geistige Größe sie erkennt. Aber auch sie ist dem Trieb untertan, die sinnliche Stärke Tamares bezwingt sie, mehr noch, wandelt sie um, daß sie sich Tamare nicht nur körperlich, sondern auch seelisch zu eigen gibt und im Verlangen nach ihm stirbt.

*

Starke erotische Spannung erfüllt alle drei Werke Schrekers — dem Wesen nach die nämliche erotische Spannung, die wir bei allen großen musikdramatischen Schöpfernaturen: bei Mozart, bei Wagner finden. Nur durch dieses Mittel vermag eine ihrer Natur nach undramatische, gefühlsmäßige Kunst wie die Musik wahrhaft dramatische Wirkungen zu erzielen. Der Geschlechterkampf wird stets den Kern musikdramatischer Gestaltungen bilden. Wer vermeint, ihn ausschalten, ihn als vulgär oder erniedrigend ablehnen zu dürfen und statt dessen die musikalische Dramatik mit psychologischen, ethischen oder sonstigen ideellen Aufgaben beladet, verkennt ihr ureigenes Wesen und führt sie auf Irrwege. Liebe bleibt für alle Zeiten das Urthema musikdramatischen Geschehens. Es gibt kein sichereres Zeichen für das einseitig Spekulative eines Werkes von der Art des „Palestrina“, als daß sein Schöpfer glaubt, diese Grundmacht ausschalten zu können. Verschieden ist nur die Art, wie die dramatischen Musikgestalter das Erotische behandelt, wie sie von ihm aus das im sexuellen Trieb verankerte menschliche Gefühlsleben zur Höhe einer sittlichen Ordnung und Weltanschauung geführt haben. Wir sehen bei dem größten musikalischen Charakter- und Gestaltenschöpfer, bei Mozart von der „Entführung“ über „Figaro“, „Don Juan“, „Cosi fan tutte“ bis zur „Zauberflöte“ die Darstellung des Liebestriebes in allen erdenkbaren Verkörperungen, nicht kri-

tisch problematisch erfaßt, sondern in naiver Bildnerfreude geschaffen, als Erscheinungswunder hingestellt. Aus der Mannigfaltigkeit dieser vom Geschlechtstrieb erfüllten Welt zieht Mozarts Musik ihre tiefsten Anregungen. Es ist eine, man möchte sagen: heidnische Darstellung des menschlichen Urtriebes, frei vom Bewußtsein des Sündigen, ethisch ordnend nur nach dem Grade der subjektiven Reinheit des Gefühls, nach dem sittlichen Wert des menschlichen Charakters überhaupt, ohne der Naturgewalt als solcher aus dem christlichen Sündhaftigkeitsbewußtsein heraus mit peinlicher Fragestellung nahe zu treten.
Dieses Bewußtsein der Sündhaftigkeit des Liebestriebes zeigt sich erst bei Wagner. Es wird hier durch die ihm entsprechende und es ergänzende Erlösungsidee zur eigentlichen Triebkraft dramatischen Geschehens. Bei Wagner herrscht nicht die Fülle der Gestalten, die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen wie bei Mozart. Wir sehen im Gegenteil stets die mehr oder minder gleichen Typen, verschiedenartig individualisiert zwar, aber doch auf einen Grundton gestimmt. Es ist die außerpersönliche Idee der Liebesschuld und die ebenso außerpersönliche Idee der Liebeserlösung, die sich in wechselnden Bildungen offenbart. Sie hat ihren Ursprung in dem christlichen Gedanken der Sündhaftigkeit der Geschlechtsliebe, die nur durch das kirchliche Sakrament der Ehe entsühnt und geweiht werden kann. Dementsprechend baut sich Wagners sittliche Welt aus den Begriffen der Sünde durch die Geschlechtsliebe und der Heiligung durch ihre Ueberwindung. Nach dem Maßstab beider Grundbegriffe gestaltet er seine ethischen Wertungen. Mit beiden Begriffen operiert auch bewußt oder unbewußt seine Nachfolgerschaft. Es ist ihr bis jetzt nicht gelungen, Wagners romantisch christlicher Liebesauffassung eine andere entgegenzustellen, selbst die Extravaganzen der Straußschen Werke sind, so sehr sie die Entrüstung geistiger Mittelstandsleute herausgefordert haben, doch nichts anderes als an besonders exponiert gewählten Beispielen aufgezeigte Ueberspannungen der Wagnerschen Urtypen und gleich diesen an die Sündhaftigkeitsauffassung des Liebestriebes gebunden.
Schreker hebt diese moralische Wertung auf. Er zeigt den Geschlechterkampf nicht wie Mozart als Erscheinungsspiel, nicht wie Wagner vom Standpunkt christlicher Ethik aus — er zeigt ihn als tragisches Phä-

nomen an sich. Solche Tragik muß umso schärfer zum Bewußtsein kommen, je höher die Individuen stehen, die von ihr betroffen werden. So sind die Typen Schrekers die bedeutendsten der Gattung: das schöpferische Genie als Repräsentant des Mannes, die liebende Schönheit als Vertreterin des Weibes. Zwischen beiden wirkt der Geschlechtstrieb in seiner Doppeldeutigkeit: als erotische, zur bestimmten Individualität hinstrebende Liebe und als wahllos nach der anderen Gattung verlangender Sexualtrieb. Man könnte diese Anschauungsart die wissenschaftlich erkenntnismäßige nennen. Fremd ist ihr der Begriff der Sünde und daher auch der der Erlösung. Schuld ist lediglich Unterdrückung oder Irreleitung des Triebes, Hingabe an die falsche Erscheinung. Aus den Verwirrungen, die sich daraus ergeben, aus dem Irren des Herzens und der Sinne gestaltet Schreker seine dramatischen Konflikte. Der junge Künstler im „Fernen Klang“ irrt, als er, im Widerstreit zwischen Liebe und Kunst, die Liebe opfert und der Chimäre des lockenden Klanges nachjagt, ohne zu wissen, daß erst die Vereinigung mit der Geliebten ihm jenes Phantom erreichbar macht. Die Prinzessin irrt, da sie sich dem schwachen Sohn des Meisters gibt, der sie in Niedrigkeit zieht, Carlotta irrt, die halb aus Mitleid, halb aus Bewunderungszwang Alviano ihre Liebe zu schenken glaubt, ehe sie die nur dunkel geahnte und gefürchtete zerstörende Macht der Liebe kennen gelernt hat. In diesem Irren, hervorgerufen durch die sich so vielfältig überschneidenden bewegenden Mächte des Innern — nennen wir sie Intellekt, Ehrgeiz, Mitleid — liegt die Schuld, nicht aber in der Befolgung des Triebes. Dieser überwindet schließlich jede Hemmung, jedes Vorurteil, jede Zurückhaltung. Es gibt nichts Höheres, als ihm zu folgen, nach der Vereinigung mit dem einen, schicksalbestimmten, ergänzenden Wesen zu streben. In dieser Vereinigung ersteht die neue Welt, der „ferne Klang“ ist nahe, das Spielwerk ertönt, die Melodie der Liebessehnsucht klingt in berauschender, sättigender Fülle, das Schöpfungswunder vollzieht, der Trieb erfüllt sich. Das Höchste der Gattung, zur äußersten Steigerung getrieben, zu schön, um so dauernd leben zu können, zu hoch erhoben, um in die vormalige vereinzelte Niedrigkeit zurückkehren zu können, ist dem Tode geweiht — ein Schicksal, wie es nur Auserwählten zu

teil werden kann. Der Tod ist nicht Sühnung der Schuld, sondern Erfüllung, der Trieb ist nicht Sünde, sondern oberstes Gesetz, gegeben durch Naturgebot. In seiner Bewußtmachung liegt die Aufgabe, in den Irrungen, denen die des Triebes sich nur dunkel bewußte, leicht vom Wege gezogene Natur ausgesetzt ist, die Konfliktsmöglichkeit.
Am Maßstab der Ethik Wagners gemessen, mag solche Anschauung unsittlich und daher im tieferen Sinne unkünstlerisch scheinen. Aber sie ist nicht nach solchem Maßstab geschaffen und dieser selbst bedeutet wohl für Wagner eine aus seiner Natur erwachsene Notwendigkeit, aber keine absolute Wahrheit. Trieb im Sinne Schrekers ist nicht nur Geschlechtsdrang. Er ist Erfüllung der eingeborenen tiefsten Kräfte des Wesens. Sie äußern sich naturgemäß im Liebesverlangen am unmittelbarsten, für den Musikdramatiker am sinnfälligsten darstellbar und faßbar. Mancher mag sich von dieser Auffassung abgestoßen fühlen, in ihr eine Entgötterung der so idealisch scheinenden Liebesdarstellung Wagners erblicken. Dabei ist freilich nicht zu vergessen, daß auch Wagner seiner Elisabeth die vielleicht noch weit tiefer in seinem Blut wurzelnde Venus zur Seite gesetzt, daß er auf der Höhe seines Schaffens die rätselvoll unheimliche Gestalt der Kundry zum Leben erweckt hat. Wenn wir die christlich ethische Wertung Wagners seinen eigenen Erscheinungen gegenüber einen Augenblick zu vergessen suchen, so spricht aus ihnen manches, was wohl eine Brücke zu den Gestalten Schrekers bilden könnte und diesen als dramatisches Element vielleicht tiefinnerst mehr verwandt ist, als den asketischen Weltanschauungstheorien, die eine spekulative „Schule“ daraus gezogen hat.
Ein solcher Vergleich könnte allerdings nur unter starken Einschränkungen durchgeführt werden, denn schließlich sind die Gestalten eines Dramatikers in ihren Grundzügen bedingt durch die leitenden Ideen seines Schaffens und diese weichen bei Schreker erheblich von Wagner ab. Daraus ergibt sich für ihn die Aufstellung einer neuen Typenreihe, deren allgemeiner Erscheinungswert und individuelle Gestaltung den gekennzeichneten inneren Bewegungskräften entspricht. Der Typus des „Helden“ fehlt bei ihm, ebenso die der sittlichen Grundanschauung Wagners entsprechende Gegenüberstellung guter und böser Charaktere oder Prinzipe. Diese Art moralischer Wertung schon in der Anlage

der Gestalten ist Schreker fremd. Es git bei ihm Elementarwesen, die von einem Triebe beherrscht, diesem bedingungslos folgen und es gibt Mischwesen. Sie sind entweder zu schwach, um sich zu einem klar erfaßten Triebe durchzuringen und gehen so an dem Widerstreit des eigenen Wesens zu grunde oder sie arbeiten sich im Laufe der Entwicklung über Hemmungen hinweg zur Einheit des Fühlens und Denkens empor. Es gibt also nicht Gute und Böse, es gibt nur Starke und Schwache, oder Freie und Unfreie, wobei die Begriffe stark und frei im Sinne des eingeborenen Naturgesetzes zu verstehen ist. Eine Erscheinung ist umso wertvoller, je reichere Mischungen sie in sich trägt, je stärkere Hemmungen sich dem Triebe entgegenstellen, je mannigfaltigere seelische Komplikationsmöglichkeiten sich daraus ergeben. Ungemischte Triebnaturen sind auch bei Schreker die niedrigst Stehenden: Wolf im „Spielwerk“ und dann die farbenreichere Ausführung dieser nur skizzierten Figur: der schöne, wilde, verführerische Graf Tamare in den „Gezeichneten“. Beide wirken zerstörend, weil ihr „Trieb“ nur fesselloses Ausströmen einer Elementargewalt ist. Wolf, von Schreker selbst als Sinnbild der rohen, erdhaften, tierischen Kraft bezeichnet, schleudert die Brandfackel in das Spielwerk, ohne dadurch, wie er gehofft, die Prinzessin zu gewinnen, Tamare erringt Carlotta und wird erschlagen. Beide sind für die Handlung, in der sie stehen, gleichsam nur Mittel zum Zweck, das chemische Element, das, unter die seelische Mischung der anderen Erscheinungen geworfen, hier die Zersetzung bewirkt.
Von diesen anderen sind in Schrekers beiden ersten Werken die Männer ziemlich primitiv gezeichnet. Soweit sich hier Ansätze zu einer reicheren Entwicklung zeigen, sind sie nicht ausgeführt. So beim Fritz des „Fernen Klanges“, beim Bursch des „Spielwerks“, deren lockere, von Reminiscenzen verschiedenster Art beeinflußte Gestaltung nicht über das konventionelle Opernmaß hinausgeht. Das Gleiche gilt von dem Meister Florian im „Spielwerk“, während die Nebenfiguren namentlich im „Fernen Klang“, besonders der Vigelius sowie der Graf und der Chevalier schärfer und lebendiger erfaßt sind. Auch in dieser Beziehung stellen die „Gezeichneten“ einen außerordentlichen Fortschritt dar. Nicht nur die Nebenfiguren: der klug berechnende Menschen- und Frauenkenner Herzog Adorno, der bürgerlich ehrenhafte Podesta, der

Bandit Pietro und die geschwätzige lüsterne Martuccia sind mit knappen aber eindringlichen Strichen gezeichnet — vor allem ist Tamares Widerpart, der häßliche, schönheitsuchende Alviano hier zu einer Gestalt voll eigener Schicksalsgesetze geworden. Alvianos Tragik ruht in der Unfreiheit seines Wesens.

Allzu herb gezeichnet vom Schicksal
wardst Du flügellahm, unfrei
verzagt

sagt Tamare. Alviano vermag es nicht zu fassen, daß auch ihm der tiefersehnte Genuß der Schönheit beschieden sei. Er bleibt anbetend in der Ferne, weil ihm vor der Zerstörung des Traumbildes bangt. Er begreift nicht, daß diese Zerstörung, zu der es ihm an Kraft gebricht, Naturnotwendigkeit ist. Er ist der Mensch, der wohl das Glück der Liebe dankbar genießt, aber nicht zur Neugeburt durch sie gelangt, der nicht das Todesverlangen empfindet, weil er nicht bis zum höchsten Rausch gelangt — der Mensch, den auch das erschütterndste Ereignis nicht dazu bringt, alle inneren Hemmungen zu überwinden und ganz Natur zu werden. An dieser Unmöglichkeit des Hinausgelangens über sich selbst, des inneren Freiwerdens geht Alviano zugrunde. Er bleibt schwach, auch in der Ekstase. Der Intellekt, das Bewußtsein bändigt bei ihm stets den Trieb, der, von jeher scheu und unterdrückt, gleichsam verstümmelt worden ist und sich nicht mehr zur Höhe einer bestimmenden Gewalt zu erheben vermag. In dieser naturbedingten seelischen Katastrophe Alvianos hat Schreker ein rein tragisches Schicksal gestaltet. Alviano müßte untergehen, auch wenn Carlotta ihm treu bliebe und Tamare seine Bahn nicht kreuzte. Daß er selbst jenen verhängnisvollen Sinnenzauber ersonnen hat, dem Carlotta erliegt, erhöht wohl die Tragik seines Geschicks, aber bedingt sie nicht — er ist auch hier der Mann, von dem Tamare sagt

Für Deinesgleichen lebt
nur in Träumen die kostbare
Blume, doch blüht sie grell und
verlockend am Tage, dünkts Euch
Traum, Trugbild, nächtlicher
Spuk.

Alvianos Schuld ist seine Schwäche, nicht seine Sünde. Sünder ist er ebenso wie seine adligen Freunde, wennschon er ihre Ausschweifungen nicht mitgemacht hat. In ihm ist das Verlangen nach der Sünde, nur die Kraft zu ihr fehlt. Trieb wagt nicht Trieb zu sein. Darauf zielt Tamares, Alviano mit Carlotta vergleichende Äußerung:

„Größer als Du schuf sie sich frei.“

Carlotta ist im Gegensatz zu Alviano die Gestalt, die sich zum Bewußtsein ihrer reinen Natur hindurchringt. Über geistige Interessen, über Regungen des Mitleids, über Forderungen der Treue hinweg folgt sie dem höchsten Gebot ihres Wesens. Es bestimmt sie, die schönste Frau, der Vereinigung mit dem kraftvollsten Mann. Daß dieser, Tamare, nicht zugleich auch den Geist Alvianos hat, könnte man als tragisch im Schicksal Carlottas ansehen, wenn es nicht andererseits darauf ankäme, das Nebensächliche gerade der rein geistigen Bindungen gegenüber der Macht des in unbewußter Tiefe schlummernden Naturtriebes darzutun. Tamare, die Elementarerscheinung, weckt das Elementare auch in Carlotta. Diese Wandlung der Frauenpsyche ist der eigentliche seelische Angelpunkt in Schrekers musikdramatischem Schaffen überhaupt. Die Tragik seiner Männer ist die des ungelösten Widerstreits zwischen Naturgebot und Genialität. Die Tragik seiner Frauen ist die des Geschlechtswesens, das über alle durch Begabung, Erziehung, intellektuelle Neigung geschaffenen Voraussetzungen hinweg seiner geschlechtlichen Urbestimmung verfällt. Schrekers Männer sind Schöpfer: Fritz, der Bursch, Alviano, genialische Naturen, vom Schaffensdrang erfüllt. Seine Frauen: Grete, die Prinzessin, Carlotta sind zwiespältige Erscheinungen, zwei Gewalten untertan: der Persönlichkeit des Geliebten, der allgemeinen Naturbestimmung des Weibes. Schrekers Männer sind gedacht als Individualitäten, seine Frauen als Gattungswesen. Damit gelangt man zu der philosophischen Grundanschauung, die Schrekers Art des künstlerischen Schauens entspricht. Sie hat in der Philosophie Otto Weiningers ihre klarste begriffliche Formulierung gefunden. Man könnte sagen: Schrekers Männer — die als genial gedachten, nicht die als Vertreter des Elementartriebes erscheinenden — entwickeln sich im Laufe der Handlung vom allgemeinen Typus zur immer schärfer sich abhebenden Persönlichkeit.

Alvianos, des künstlerisch reichst angelegten, Schwäche ist im Grunde nur sein Unvermögen, die Grenzen seines Individualvermögens zu überspringen. Im Gegensatz dazu erscheinen die Frauen von vornherein individuell scharf profiliert und ihre Entwicklung geht vom besonderen ins allgemeine des Geschlechtswesens. Diese Entwicklung wird bestimmt durch einen ins Mystische übergreifenden Umwandlungsprozeß. Er weckt in einer anscheinend ganz klar und lebendig bezeichneten Natur Kräfte, deren Dasein vorher nicht erahnt wurde. Ihr Eingreifen hat eine völlige psychische Wandlung des Charakters zur Folge. Solche Wandlung vollzieht sich bei der Grete des „Fernen Klanges", als sie, zum Sterben bereit, durch die Schwüle der Sommernacht und die Sehnsucht nach dem Geliebten verleitet wird, der Kupplerin zu folgen. Solche Wandlung hat sich in der Prinzessin vollzogen, als sie sich Wolf versprach, durch solche Wandlung wird die spröde, spöttisch zurückhaltende Carlotta zur verlangenden Bacchantin und verfällt dem wilden Tamare.

*

In dieser seelischen Neugeburt, in dieser naturgewaltigen Umschaffung der weiblichen Persönlichkeit durch das mysteriöse Erlebnis des Gattungstriebes liegt der musikalisch dramatische Kern der Werke Schrekers. Man muß sich dessen bewußt werden, ohne jedoch von dieser Seite her die Gefühlswelt Schrekers auf ihre letzten Antriebe zurückführen zu wollen. Diese liegen nur in der Musik, sie ergeben sich als Folge einer besonderen Art musikalischen Empfindungsvermögens, das sich freilich an außermusikalischen Erscheinungen leichter nachweisen und erfassen läßt, als an der begrifflich schwer zugänglichen Musik selbst. Musikalische Gesichte besonderer Art sich szenisch auswirken zu lassen — aus diesem Drange erst erwachsen Handlung, Gestalten und die sie verbindenden Ideen. Wenn sie nicht jeglichen Widerspruchs in sich selbst bar erscheinen, wenn die Erklärung nicht stets zulangt und nicht jede Frage löst, so ist zu bedenken, daß es sich bei alledem nur um äußerste begriffliche Ausstrahlungen von etwa Überbegrifflichem handelt. Sie sind nicht Selbstzweck, sondern nur andeutender Hinweis, mittelbare Kundgebung der schöpferischen musikalischen Phantasie. Der Musiker Schreker schafft sie sich, um seine Musik ausströmen lassen zu

können. Er ist nicht Philosoph, er predigt nicht Ideen und Erkenntnisse — ihm liegt überhaupt im Gegensatz zu Wagner alles Lehrhafte, Streitbare, Eisernde fern. Er macht nur Musik. Diese Musik aber bedarf solcher begrifflichen Problemstellung, wie Schrekers Stoffe und Gestalten sie zeigen, um zum Tönen zu gelangen.

Der Klang als Grundlage von Schrekers Dramatik überhaupt ist die Grundlage auch seiner Tonsprache im einzelnen. Man könnte sagen: der musikalische Vorgang der Schrekerschen Dramatik ist die allmähliche Zusammenziehung und Verfestigung einer anfangs nur in zarten Andeutungen erfaßten Klangerscheinung, eine Zusammenziehung und Verfestigung, die eben durch die dramatische Reibung der einzelnen Handlungselemente bewirkt wird. Und eben jenes Gefühlsgebiet der seelischen Metamorphose, wie Schrekers Dramatik es umschließt, mit ihrer Lehre von der Unwissenheit des Menschen von den tiefsten bestimmenden Kräften seines Wesens findet ihren entsprechenden musikalischen Ausdruck in den akustischen Erscheinungen des Klanglebens. Wagners Figuren sind Willensgestaltungen von klar erkennbaren Umrissen, bewegt von logisch formulierbaren Gesetzen der Psychologie. Es ergibt sich daraus die besondere Art der musikalischen Faktur, die zur Durchbildung des motivisch aufs zarteste verästelten sinfonischen Orchesters, zur musikalischen Aufdeckung der Bewußtseinsvorgänge, zur Abrollung eines klar überschaubaren und verdeutlichten seelischen Handlungskomplexes führt. Es war die innerhalb des idealistischen Wirkungsgebietes durchaus naturalistische, der vervollkommneten Illusion zustrebende Anschauungsart Wagners, die ihn von dem lyrischen Operntypus hinweg dem Muster des Wort-Tondramas als der Vereinigung sprachlich begriffmäßiger und musikalisch gefühlmäßiger Dramatik zuführte.

Schreker greift demgegenüber wieder auf den früheren Operntypus zurück. Die psychologische Gesetzmäßigkeit des Geschehens und die daraus sich ergebende künstlerische Darstellungsweise und ästhetische Gestaltungsart kommt für ihn nicht in Betracht. Der Kern seines dramatischen Vorgangs bezieht sich auf außerhalb des begriffmäßig Faßbaren liegende Vorgänge, weist auf unbegreifbare Untergründe des Gefühlslebens. Dementsprechend überwiegt bei ihm die lyrische

Gestaltungsart, die in breiten melodischen Gefühlswellen ausströmt. Diese Melodik zeigt in der Art ihres Baues, ihrer physiognomischen Formung mehr Hinneigung zu dem kantabilen Stil der neuromanischen Oper als zu der motivisch-thematischen Prägungsart Wagners. Es ist überhaupt in dem Klangmusiker Schreker eine deutliche Reaktion gegenüber dem auch im stärksten Farbenrausch streng konturell empfindenden Wagner zu erkennen. Drängt dieser stets zur Plastik der musikalischen Begriffselemente, zum Ergründen der Gefühlsvorgänge im motivischen Geschehen, so widerstrebt dem Schreker. Das Irrationale des Gefühls bleibt bei ihm bestimmend auch für die musikalische Faktur. Dem Wagnerschen Drang zur Plastik entspricht bei Schreker das Verlangen nach Auflösung in den farbigen Schimmer des körperlosen Luftbildes. So ergibt sich die Annäherung an die gleichfalls der fantastischen Weite unkontrollierbarer Gefühlverknüpfungen zustrebende jungfranzösische Oper mit ihrem Reichtum unwägbarer harmonischer Zwischenstufen, den zarten verschwimmenden Lichtbrechungen ihrer feinsten Sinnesreizungen spiegelnden Klangmischungen, ihrer aus der instrumentalen und vokalen Farbe geborenen Melodik.

Hier ist eines der Elemente, aus dem Schrekers musikalische Phantasie sich nährt, aber es ist nicht das einzige, bestimmende und bleibt nicht abhängig von den Quellen, aus denen es schöpft. Eine den Vorbildern fremde, starke, glühende Sinnlichkeit und ein gelegentlich bis zur Wildheit ausbrechendes Temperament geben Schreker eine physische Kraft, die in der ästhetischen Klangsymbolik eines Debussy kein Genügen findet. Sie drängen zu starken explosiven melodischen Entladungen, zu architektonischen Zusammenfassungen, wie sie der Art nach die alte Oper geschaffen hatte und wie sie nun unter Weiterführung der Anregungen jungromanischer Kunst in neuer, individuell bedingter Typisierung wieder erscheinen. Der zweite Akt des „Fernen Klanges“, der dritte der „Gezeichneten“ sind solche, die alte Opernszene erneuernden Gestaltungen. In beiden Fällen ein szenischer Vorwurf voll spannender, die Phantasie ins Ungemessene, Wilde treibender farbenreicher Erscheinungen. In beiden Fällen künstlerische Bändigung durch eine starke, in großen Gliederungen aufbauende architektonische Kraft. Sie löst sich wiederum in zahlreiche leuchtende Bilder, läßt sie

aber nicht zerfließen, sondern faßt sie im lebendigen Rhythmus der inneren Gefühlsbewegung zusammen. Die „Gezeichneten" bedeuten auch hier eine erhebliche Steigerung gegenüber dem Erstlingswerk. Die in meisterlicher Kürze angelegte Exposition des dritten Aktes mit ihrem lückenlos ineinandergreifenden Episodenwerk, dann die in unaufhaltsamer Folge sich aufbauende Steigerung, von Carlottas sirenenartigem Nachtgesang über große chorische Entwicklung zum orgiastischen Maskentaumel und zu dem in süßer Melodik ausklingenden Zwiegesang Carlotta-Tamare führend — dann die unterbrechende, in ihrer absichtlich konventionellen Haltung innerlich etwas entspannende, nur durch Alvianos Klanghalluzinationen dem vorangehenden organisch verbundene Gerichtsszene und schließlich der durch seine verhaltene Lyrik erschütternde Epilog in der Grotte: das ist musikalische Gestaltungskunst großen Stils ohne pseudoheroische Gebärde, ohne vernünftelnd psychologisierende Auseinanderlegung der Motive — eine gewaltig anbrausende, sich überstürzende und in sich zurückebbende musikalische Gefühlswelle. Drama und szenische Erscheinung ist nur ein Gleichnis, an dem der innere Rhythmus eines musikalischen Geschehens zur Aussprache gelangt.

Schrekers musikalische Gestaltungskunst zeigt sich beim ersten Anblick am auffallendsten in diesen szenischen Erscheinungen äußerlich blendender Art. Sie sind die unmittelbar wirkungsvollsten Teile seines Werkes. Sie packen den Zuschauer mit hemmungsloser Wucht. Ganz in der Art der alten Oper zwingen sie ihm durch die berauschende Zusammenwirkung üppiger Theatereffekte und musikalischer Suggestion jene Hypnose auf, in deren Erzeugung die ästhetische Berechtigung der vom Standpunkt nüchterner Verstandeskritik aus so anfechtbar scheinenden und vielfach mit Unrecht angefochtenen Oper überhaupt liegt. Daß Schreker diese Gattung szenisch musikalischer Kunst meistert, daß er sie aus innerer Kraft heraus neu zu erwecken vermocht hat, darin liegt der Nachweis seiner Sendung für die Opernbühne der Gegenwart. Diese bedarf des Ausweges aus der spekulativen Dramatik, die sie auf ihr wesensfremde Gebiete führt. Sie bedarf auch des Schutzes gegen eine auf irrigen Voraussetzungen ruhende literarische Veredlung, die im Einzelfall dank geistreicher musikalischer Auskleidung wohl zu

annehmbaren und zeitweise auch erfolgreichen Ergebnissen führt, als Ganzes im ästhetischen Sinne aber ein Mißverstehen der Bestimmung der Oper bedeutet. Wir können dieser Kunstgattung weder ideell zu hohe, noch theatralisch zu niedrige Ziele stellen, noch können wir uns damit begnügen, sie nur als literarisch einwandfreien Vorwand zum szenischen Musizieren anzusehen. In dem Augenblick, wo wir erkennen, daß alle drei Formulierungen nur spekulative oder ästhetisierende Einseitigkeiten sind, beruhend auf einer falschen, einseitigen Überspannung des dramatischen Prinzips, in diesem Augenblick verschwindet auch das nur scheinbar Paradoxe des Operngenres. Wir erkennen in der dramatischen Opernszene keine auf Gewaltsamkeiten irgendwelcher Art beruhende Mischgattung. Wir sehen in ihr eine Kunsterscheinung von eigener, in sich geschlossener Bedeutung, eine Gattung, die uns gewiß nicht zu letzten Höhen und Tiefen vernunftmäßigen Erkennens führt, uns dafür aber die Sinnlichkeit des Gefühlserlebens in höchstem Maße nahebringt. Schöpfungen wie der zweite Akt des „Fernen Klanges", in ähnlicher Art des „Spielwerks" und vor allem der dritte Akt der „Gezeichneten" sind neue eigene Formulierungen des alten ästhetischen Grundbegriffs der „Oper" aus den Anschauungen und Bedürfnissen einer kommenden Zeit.

*

Die „Oper" ist indessen nicht nur theatralische Massenerscheinung und -wirkung, wie überhaupt unsere Geringschätzung des „Opernhaften" als etwas im Grunde Minderwertigen Folge einer falschen Erziehung und ungerechten moralästhetischen Wertung ist. Die Oper als lyrisch szenische Kunstgattung birgt auch die Möglichkeit monodramatischer Wirkungen besonderer Art und diese finden sich ebenfalls bei Schreker zu neuer Bedeutung entwickelt. Hier namentlich verdichtet sich sein Klangempfinden zu einem melodischen und harmonischen Erscheinungsreichtum, der gelegentlich laut werdende Klagen über geringe Erfindungskraft unverständlich macht. Schon der „Ferne Klang" und das „Spielwerk" hatten Schrekers bedeutende melodische Fantasie erwiesen, wenn auch hier dem unvorbereiteten Hörer der koloristische Reiz, sowohl in instrumentaler als in harmonischer Beziehung überwiegend scheinen mochte. Die schärfere Individualisierung der „Gezeichneten"



aber hat in Schreker eine melodische Darstellungsgabe zur Reife gebracht, deren lyrische Zartheit und Süße den Vergleich mit den melodisch reichsten Erzeugnissen der Musizier-Oper nicht nur nicht zu scheuen braucht, sondern selbst den erfolgreichsten Werken dieser Art überlegen ist. Freilich handelt es sich nicht um eine konventionelle sinfonische oder Lied-Melodik, sondern um szenische Melodik, eine Melodik also, die den Duft und Farbenreiz des Bühnenbildes in sich eingesogen hat und spiegelt. Sie läuft nicht der darstellerischen Gebärde nach, sie nährt sich nicht am Wort: sie entspringt der Gefühlssituation und gibt dieser in so anschmiegsamer, zwingend überzeugender Fassung lyrische Gestalt, daß nur ein nach konventionellen Normen verlangendes Ohr daran vorbeihören kann.

Das Zwiegespräch Carlottas mit Alviano im ersten Akt, die Szene in Carlottas Atelier, sind erfüllt von solchen Lyrismen zartester Art, melodischen Erscheinungen von einer üppigen Fülle linearen Bewegungsreichtums und intimer, innerlich empfundener Klangreize. Im Vorspiel finden sich diese gefühlsmäßigen Hauptmomente des Werkes vereinigt zu einem Ganzen von reinstem melodischen Schmelz in meisterlicher Rundung. Eine Eingebung besonderer Art innerhalb des Werkes ist die Schlußszene in der Grotte, eine Mischung von Sprechton und lyrischer Deklamation mit verhüllter, fast ängstlich unter dem Hochdruck der dramatischen Situation verschleierter tief wehmutsvoller Melodik, bei Carlottas Erwachen für Augenblicke in sinnlich süße Klänge übergehend, dann mit Alvianos Wahnsinnsausbruch ganz im unbegleiteten Sprechton versandend, bis das Orchester den lyrischen Epilog spricht. Die Kunst, mit der hier die handlungerläuternde Auseinandersetzung Alvianos und Tamares in klingende Musik übersetzt ist, sodaß ihr logisch-dialektischer Zweck kaum erkannt und das Ganze als Ausschwingung einer ungeheueren, vernichtenden Erregung empfunden wird, ist die bisher vielleicht höchste Leistung Schrekers.

Im Zusammenhang mit Schrekers besonderer Art der szenischen, auf der gefühlmäßigen Erfassung szenischen Geschehens beruhender Melodik steht auch seine musikalische Charakterzeichnung.. Sie ist nicht motivisch konstruktiver Art, sucht nicht den Charakter aus der Zusammentragung und Verflechtung psychologischer Einzelzüge musikalisch

darzustellen. Sie ist Spiegelung des Gefühlsimpulses, der die dramatische Funktion dieses Charakters bestimmt. Sie gibt ihn also nicht in plastischer Rundung, sondern nur in dieser einen, der Bühne zugewandten Tönung. Es fehlt daher die verwirrende Anzahl von Motiven, die in der Oper seit Wagner einen Charakter in allen erdenkbaren Entwicklungsphasen beschreiben. Ein Motiv gibt das ganze Bild. Eine Erscheinung wie Tamare z. B. ließe die verschiedenartigsten Deutungen zu: Tamare ist stolz, hochfahrend, gewalttätig, dabei schön, sinnlich, tapfer — mit allen guten und bösen Eigenschaften der italienischen Renaissance-Ritterschaft ausgestaltet. Von alledem braucht Schreker nur die lebhafte, jeden Widerstand brechende gewalttätige Sinnlichkeit — was Tamare sonst ist, kommt für das Drama nicht in Betracht oder wird in kurz hingeworfenen Wendungen des Dialogs ausgesprochen. Die Sinnlichkeit Tamares aber wird gekennzeichnet durch eine breitgeschwungene italienisierende Gesangsmelodie von üppigem Bau, schön und schwungvoll im Wurf, in breiter Periodisierung dahinrollend, keine motivische Abbreviatur, sondern eine starke Melodiewelle. Sie kehrt im Laufe des Werkes wieder, sobald Tamares Leidenschaft in die Handlung eingreift, bleibt dabei aber stets in ihrem drängend wogenden $^6/_8$ Rhythmus und seiner melodischen Physiognomie erhalten, erfährt also keine sinfonisch agierende Durcharbeitung, sondern wird mehr im lyrischen Sinne des Erinnerungsthemas verwendet.

Ähnliches gilt von einem anderen Grundmotiv des Werkes: Alvianos Elendsmotiv, das seine Prägung durch den jähen Wechsel von der Dur- zur Mollterz erhält, gleichsam Alvianos innere Unbeständigkeit, sein schwankendes Selbstvertrauen spiegelnd. Hier ist im Gegensatz zur Tamare-Melodie motivisch eintaktige Fassung und auch gelegentliche „Verarbeitung" in rhythmischer Verkürzung oder Vergrößerung. Aber über diese nächstliegenden Arten der Umwandlung gelangt auch dieses Motiv nicht hinaus, ebensowenig wie die übrigen mehr oder minder bedeutsam hervortretenden motivischen Bildungen: das Motiv der Carlottas Herz umspannenden und erdrückenden Todeshand, das des „Liebesopfers", das der „Grotte" und vor allem die von tiefem edlen Aufschwung getragenen Liebesthemen Carlottas und



Alvianos. Sie alle nebst manchen ergänzenden Nebenmotiven wahren wohl ihre Bedeutung innerhalb des Werkes, aber eine Entwicklung erfahren sie nicht. Sie sind gewissermaßen psychische Grundfakta, aus deren Zusammentreffen ein Drama erwachsen kann, ohne daß sie selbst dadurch beeinflußt oder in ihrer Elementarerscheinung verändert werden. Schreker übernimmt hier manches aus der Technik Wagners, doch führt er es in anderer, selbständiger Art weiter.

Bemerkenswert ist, daß Carlotta, die Veränderliche, deren Wesen dauernd in Fluß bleibt, weder durch Thema noch Motiv gekennzeichnet ist. Wohl finden sich viele unmittelbar mit ihr im Zusammenhang stehende und auf sie weisende Motive, aber es ist keines, das sie im eigentlichen Sinne persönlich charakterisiert — Carlottas Natur ist musikalisch nicht symbolisierbar, weil sie sich nicht auf eine gefühlmäßige Formel bringen läßt. Ihr Wesen ist ein anderes je nach der Art dessen, mit dem sie spricht. Das Motiv aber kommt für Schreker nur dann in Betracht, wenn es die kürzeste Zusammenfassung des Gefühlwertes einer Erscheinung darstellt. Die Vorenthaltung eines eigentlichen Carlotta-Motives bedeutet im übrigen nicht im mindesten eine musikalische Verkürzung dieser Partie. Sie ist im Gegenteil die reichste von allen bisherigen Schrekerschen Gestalten, gesanglich mit der enthusiastisch schwungvollen Sonnenaufgangs-Schilderung, der von unheimlichen Ahnungen umwitterten Erzählung von den Händen, der in zarteste Klangreize gehüllten Liebesszene des zweiten und dann dem orgiastischen Nachtgesang des Schlußaktes so vielseitig ausgestaltet, wie noch keine der Schrekerschen Figuren.

Ist hier ebenso wie bei der Gestalt des Tamare das Gesangliche als Kunstmittel bewußt in Anwendung gebracht, so bleibt die Partie des Alviano fast durchweg im deklamatorischen Stil, der indessen von einer außerordentlichen Sensibilität erfüllt ist. Sie steigert sich in den Einzelgesängen, wie der Erzählung: „Es gab Frühlingsnächte" im ersten und dann namentlich in der Gerichtsszene des dritten Aktes zu faszinierender Intensität des sprachmusikalischen Ausdrucks, um dann in dem ergreifenden Gesang „Höre du, es könnte wohl sein, daß sie nicht mehr erwachte" sich zu gleichsam verhaltenen schluchzender Melodik zu wandeln. Daß Schreker bei Alvianos Wahnsinnsausbruch am Schluß

das Orchester auf längere Zeit völlig schweigen, die Gesangstimme zunächst in tonlose, punktierte Deklamation verfallen und erst ganz allmählich sich wieder in musikalische Tonlage finden läßt, war gewiß die einfachste Lösung dieser szenischen Aufgabe. Sie war aber auch die gewagteste, denn die Situation ist hier zu einer Gefühlhochspannung gediehen, die einen gefährlichen Umschlag leicht möglich scheinen ließ, ihn auch bei der leisesten Verfehlung des richtigen Tones hätte bringen können. Indessen — darin zeigt sich das Genie, daß es solche Aufgaben meistert. Wer einer Aufführung des Werkes beigewohnt hat, weiß, daß die Wirkung der Schlußszene des irr hinwegtaumelnden Alviano ein Bühneneindruck von unheimlicher Dämonie ist.

*

Gegenüber diesen drei Hauptcharakteren treten die übrigen Figuren erheblich zurück. Immerhin sind die Erscheinungen des zweiten Kreises: der Podesta, der Herzog, das Dienerpaar Pietro und Martuccia auch musikalisch individuell erfaßt, während die dritte Gruppe der Füllfiguren hauptsächlich Ensemblezwecken dient. Auch hier finden sich neben dem großen, üppig mit Episodenwerk durchflochtenen Masken-Ensemble des dritten Aktes so glücklich geformte Einzelheiten wie das kühn geführte Männer-Sextett im ersten Akt, in dem die Ensemblelust der alten Oper zu neuem klingenden Leben erwacht. Wenn man an all diesen Einzelheiten sieht, zu welch lebendiger Kraft die als Urphänomen des Schrekerschen Schaffens erkannte, scheinbar molluskenhafte Klangvision sich bei dramatischer Durchdringung entfaltet, wie sie sich in Einzelerscheinungen von kaum übersehbarer Fülle auseinanderlegt, so bekommt man auch eine Vorstellung von dem Wesentlichen der Orchesterbehandlung Schrekers. Sie ist keinesfalls mit der landläufigen Redensart von „kühnen Klangkombinationen“ und ähnlichem zu erledigen, obschon sie, äußerlich besehen, naturgemäß alle heut verfügbaren Mittel des orchestralen Apparates aufruft. Sie weicht dabei aber ebenso von der hergebrachten, auf Wagner fußenden Technik des instrumentalen Ausdrucks ab, wie die Tonsprache Schrekers überhaupt auf dem Fundament einer anderen Gefühls- und Vorstellungsart ruht. Wer die Klavierauszüge Schrekerscher Werke ansieht, erkennt die Art der Orchestersprache sofort aus der Unmöglichkeit, die Musik auf dem



Klavier auch nur andeutend zum Klingen zu bringen. Nicht wegen technischer Schwierigkeiten, sondern weil auch die unscheinbare Phrase in so hohem Maße orchestral empfunden ist, daß jeder Versuch, sie auf dem Klavier nachzuahmen, der Realisierung spottet. Es ist nichts Instrumentiertes an dieser Musik, Farbe und Linie sind in eines verschmolzen und lassen sich nicht voneinander lösen. Und doch verschwimmen diese Farben nicht in ein mehr oder minder willkürlich verriebenes Klanggemengsel, sondern es herrscht eine bis ins Einzelne sorgsam durchführte Individualisierung der Klänge. Schreker ist in erster Linie Melodiker. Nicht die harmonisch bedingte, zu kadenzierender Periodisierung strebende, sondern die freiströmende, horizontal fließende Melodie ist der Ausgang seiner Gestaltung. Seine Harmonik ist erst das Ergebnis sich verflechtender melodischer Linien. Wir erkennen hier Äußerungen des nämlichen melodischen Stiles, wie er schon bei Mahler, stärker und bis zur brüskierenden Absichtlichkeit gesteigert bei Schönberg hervortritt: eines wesentlich horizontal gerichteten Melodie-Empfindens, das der gewohnten Scheinpolyphonie harmonisch einander bedingenden Stimmen die Zusammenfassung in sich selbständiger melodischer Linien entgegenstellt. Dementsprechend gibt es bei Schreker keine Füllstimmen, keine stützenden, harmonisch oder linear nur zur Deckung oder Klangstärkung bestimmten, im Grunde nicht unbedingt erforderlichen Parallelen. Dieses Orchester ist bis ins kleinste hinein trotz des äußerlich großen Aufgebots solistisch behandelt. Das sinfonische Prinzip ist auch hier durchbrochen, ein Kammerorchester von genau abgewogener Individualisierung bildet sich, die harmonisch-dynamische Wirkung ist nicht mehr leitend und gestaltend, sie ist gleichsam zufälliges Ergebnis des Zusammentreffens der Klangindividualitäten, die nicht ihrem materiellen, sondern ihrem symbolischen Charakter nach eingesetzt werden.

Symbolischen Ursprungs ist auch das Fernorchester, das Schreker in allen drei Werken beansprucht. Im „Fernen Klang" für die Zigeunerkapelle des zweiten Aktes, deren „traurig wilde" Weise bei dem Wiedererscheinen Fritzens das Zusammentreffen der beiden einander Fremdgewordenen tragisch untermalt, im „Spielwerk" beim Erklingen der Melodie des Burschen, in den „Gezeichneten" als Lockruf der Grotte.

Immer ist dieses Fernorchester anderes als eine Häufung instrumentaler Mittel. Es symbolisiert das schicksalhafte Eingreifen übersinnlicher Gewalten, Traumwelt und Wirklichkeit treffen zusammen. In dieser hier zu äußerster Sinnfälligkeit gebrachten Symbolik des Klanges dokumentiert sich der Grundzug von Schrekers Dramatik, die Gegenüberstellung der beiden bestimmenden Gewalten, aus deren Verflechtung er seine tragischen Probleme schöpft und seine Gestalten erwachsen läßt. „Der Meister" oder „Gott" oder die „Natur", schreibt er im Vorwort zum „Spielwerk", „haben in des Menschen Brust etwas geheimnisvolles gelegt, etwas seltsam vibrierendes, gleichsam tönendes, das in geisternden Harmonien sich offenbart, wenn es von der Melodie irgend einer Sehnsucht geweckt wird." Wir erkennen aus diesen Worten eine Art der Weltanschauung, die nur in Tönen und Klängen zu denken und zu empfinden vermag. Diese „geisternden Harmonien" durch das Mittel der dramatisch bewegten Szene vernehmbar, sinnlich faßbar zu machen, sie in ihren verschiedenartig sich gestaltenden Auswirkungen darzustellen, ist der Sinn der bisherigen Bühnenwerke Schrekers.

*

Vielleicht wird dem Künstler durch diese Zeilen ein Dienst von zweifelhaftem Werte erwiesen. Eine Zeit, die so erfüllt ist von Anpreisungen und Marktschreiereien zeigt sich am Ende gegen jeden Hinweis mißtrauisch und fühlt sich dadurch erst recht zum Argwohn angeregt. Wenn nun auch die Schwierigkeit der Verbreitung solcher Werke wie der Schrekerschen den Vorwurf allzu dienstfertiger Verkündung entkräften könnte, so wäre es immerhin möglich, daß die Betonung der Vorzüge und die geringe Beachtung der Schwächen dieser Werke als Reaktion eine Hervorhebung gerade der negativen Elemente des Schrekerschen Schaffens veranlassen könnte. Sind diese doch leicht zu erkennen und im Grunde nur die Fehler der Vorzüge: eines starken, gelegentlich den Künstler selbst überwältigenden Temperaments, einer Überfülle der Gesichte, einer leichten Hand bei der Gestaltung. Daraus ergeben sich bald Unklarheiten, die gelegentlich das Verworrene streifen. Daß Schreker diese Gefahr kennt und fähig ist, sie zu meistern, zeigt ein Blick auf den Weg vom „Fernen Klang" zu den „Gezeichneten". Zwar bleibt



auch hier noch manches ungeklärt, aber Ungelöstes birgt jedes großes Kunstwerk, das ja niemals geschaffen ist, unsern Verstand restlos zu befriedigen, sondern Gefühl und Phantasie zu neuem Schwunge emporzuheben. Schwieriger zu beantworten ist die Frage, ob der Anschluß an die Philosophie Otto Weiningers Schreker zum Vorteil gereichen wird. Hier liegen anscheinend tief mit der geistigen Entwicklung Schrekers zusammenhängende innere Bindungen vor und nur die Zeit wird darüber entscheiden können, ob die Kunst Schrekers sich auf die Dauer stark genug erweist, um die Verbindung mit dieser Philosophie fruchtbar zu gestalten.

Einstweilen steht im Vordergrund für uns die Tatsache, daß es Schreker als erstem nach Wagner gelungen ist, den Weg zur Oper zurückzufinden, ohne sich deswegen der Literatur oder dem sensationell angerichteten Theaterstück zu verschreiben. Wir sehen in ihm den zukunftvollen Erneuerer eines musikdramatischen Stiles, in dem das alte Kulturgut der Oper mit dem neuen des Wagnerschen Wort-Tondramas verschmolzen wird. Diese Tatsache scheint inmitten einer Zeit planlosen Experimentierens bemerkenswert genug, um einen über das übliche Maß der Zeitungskritik hinausgehenden Hinweis zu rechtfertigen. Schreker zählt jetzt 40 Jahre, sein viertes großes Werk „Der Schatzgräber" geht der Vollendung entgegen. Der Strom seines Schaffens ist in stärkstem Fluß. Dieses Tatsächliche dem Allgemeinbewußtsein näher zu bringen und damit Bühnen, Kritik und Publikum zur ernsten Auseinandersetzung mit den Werken Schrekers anzuregen, ist der Zweck dieses Aufsatzes.

Expressionistisches Drama

Von Julius Bab

Die Absicht ist, vom expressionistischen Drama zu sprechen. Und diese Absicht ist uns dadurch nahegelegt, daß im Frankfurter Schauspielhaus mit Kornfelds Drama „Die Verführung“ eine Dichtung erscheinen wird, die als Beispiel im Mittelpunkt stehen kann, und von der ich wünschen möchte, daß sie beim Publikum Verständnis fände. Denn freilich das, was unsere jüngsten Poeten, die sich als „Expressionisten“ fühlen, suchen und versuchen, ist soweit ab von dem, was man bis jetzt auf der Bühne zu suchen und zu finden gewohnt war, daß eine vermittelnde Tätigkeit nicht ganz überflüssig erscheint. Gewiß wird die unmittelbare Wirkung des Kunstwerks niemals durch ein vermittelndes Wort ersetzt werden können. Aber es wird doch möglich sein, gewisse Mißverständnisse vorher zu beseitigen, die die schnelle Wirkung der dichterischen Kraft aufhalten könnten. Man wird in dem Werk, das diese jüngste Generation hinstellt, Dinge vermissen, die wegzulassen die innerste Absicht des Dichters war. Man wird Dinge finden, die man zunächst für Versehen hält, und es war die ausgesprochene Absicht des Dichters, diese Dinge hineinzubringen. Diese Absichten des Werkes sofort verstehen zu können, wird die Auseinandersetzung mit dem Dichter jedenfalls erleichtern. Ob das Publikum sich dann mit diesen künstlerischen Tendenzen befreunden, ob es sie billigen oder ablehnen wird, das wird sich nach der Uraufführung von Kornfelds „Verführung“ ja zeigen.[1])

So fange denn unsere Betrachtung mit der Erklärung des Wortes an. Was wollen diese jungen Leute sagen, wenn sie sich „Expressionisten“ nennen? Das Wort ist aus dem Gebiete der bildenden Kunst übernommen worden. Der Meister der deutschen Impressionisten, Max Liebermann, ist gerade in diesen Tagen 70 Jahre alt geworden, und die Ehren, die man ihm erwies, zeigten, daß diese Kunst zu ihrer Sieges-Höhe gestiegen, daß sie das Stadium selbstverständlicher Anerkennung erreicht hat. Aber der Impressionismus bedeutete vor einem Menschenalter eine ungeheure Revolution. Das Neue, was mit ihm

[1]) Die Dichtung gehörte mit 10 Aufführungen zu den meistgespielten und erfolgreichsten der Frankfurter Spielzeit 1917/18. D. H.



in die Welt kam, zerriß die Vorstellung, die damals von einem „richtigen" Bilde herrschte. Der Gedanke an ein Bild war beherrscht und festgelegt von gewissen Vorstellungen, von gewissen Grundsätzen, gewissen Ideen, die man aus dem gesamten Wesen der Malerei, ja der Weltbetrachtung überhaupt, als feststehend herleiten wollte. Dagegen lehnte sich der Impressionismus auf. Er wollte keinen Gegenstand, der nach bestimmten Grundsätzen so und so aussehen müsse, malen. Er sah die Gegenstände getaucht in eine stets wechselnde Atmosphäre, sah sie jeden Tag und jede Stunde anders. Er leugnete, das es für das Auge irgendwelche Dinge an sich, Menschen, Tiere, Bäume gebe. Es gebe nur immer neu belichtete Naturerscheinungen. Das wurde die neue Aufgabe des Impressionismus: die Fülle dieser Erscheinungen zu sammeln. Er malte Dinge des Augenblicks, die er wirklich sah. Diese neue Kunstübung des Impressionismus war nun aber nicht etwa ein bloßer technischer Einfall, sondern sie war das Produkt einer inneren Stimmung des Zeitalters. Alle Kunstformen haben nur Wert und haben nur eine Aussicht, sich durchzusetzen, indem sie etwas Inneres bedeuten, wenn sie Abdruck sind für irgend eine große Wendung in der Weltanschauung, die sich vollzieht. Auch diese impressionistische Malerei war nichts anderes als ein Abdruck davon, daß die Menschen, erschüttert durch große Katastrophen, in ganz starker und neuer Weise ihre Abhängigkeit von der Außenwelt begriffen, daß sie den naiven Glauben verloren hatten, Herrscher der Welt zu sein, daß sie sich, ihr ganzes Sehen und Fühlen, lediglich als ein Produkt der Weltmächte empfanden. Der Impressionismus ist der Ausdruck für das Gefühl der Abhängigkeit des Menschen von der Außenwelt.

Dieser Malerei des Impressionismus entsprach denn seinerzeit auch eine literarische Bewegung. Und diese literarische Bewegung ist getauft worden: „Naturalismus". Ein unendlich vieldeutiges Wort, das das Selbstverständliche und das Unsinnige miteinander verbinden konnte. Es konnte einmal heißen: Rückkehr zur Natur! Kunst kann nur vom lebendigen Menschen gemacht werden, die aus Lebensurgrund schöpfen, aus der „Natur", nicht von jenen Kulturgeschöpfen, die Kunst machen, weil ein berühmter Meister schon einmal Kunst gemacht hat! — Andererseits war „Naturalismus" eine kurzsichtige und falsche

Theorie, die sich einredete, Kunst produzieren zu können durch Nachahmung des in der äußeren Natur existierenden. Aber der tiefste und der schließlich lebenspendende Sinn des Begriffs war doch der, der dem Sinne des „Impressionismus“ in der Malerei ganz nahe kam: der Dichter wollte eine Stimmung zum Ausdruck bingen, in der sich der Mensch als das unfreie und beherrschte Gebild der Natur darstellte. Das war der Sinn des „Naturalismus“, hinter dem eine neue Weltanschauung stand.

Der Dichter des Naturalismus muß im Drama einen besonders schweren Stand haben. Das Drama entsteht aus der Begeisterung eines Dichters für menschliche Gestalten. Wenn ein Poet sich entschließt, nicht sein Gefühl unmittelbar als Lied herauszusingen, wenn er auf die deutlichen Mittel des Erzählers verzichtet, — und sich ganz hinter den Schein in praktischem Kampf miteinander stehender Menschen zurückzieht — so ist das nur damit zu erklären, daß dieser Dichter von einer grenzenlosen Begeisterung für den Menschen erfüllt sein muß, daß er Gott nicht tiefer und reiner erleben kann, als durch den Anblick eines Menschen! Das ist der Sinn des Dramas, von ihm muß dramatische Kunst leben. Zu diesem Sinne zu kommen, ist freilich für eine naturalistische Weltanschauung überaus schwer, denn der Naturalismus leugnet die lebendige Eigenkraft des Menschen. Ihm ist der Mensch ein Produkt der Kräfte, die von außen auf ihn zukommen. Wenn trotzdem der Naturalismus für das deutsche Drama nicht unfruchtbar geblieben ist, so ist das dem Genie eines einzigen Mannes zuzuschreiben, der die technische Wendung gefunden hat, um aus dem Naturalismus die Idee des Dramas bis zu dem möglichen Punkt herauszuarbeiten: das Genie Gerhart Hauptmanns ist es, das aus diesen scheinbar unvereinbaren Elementen ein Drama geschaffen hat. Gerhart Hauptmann hat vermocht, die allmächtige Natur auf die Bühne zu stellen, den Menschen, der unfrei ist, der in seiner Sprache, in seinem Dialekt die Außenwelt hundertfach spiegelt, — und der doch die letzte dramatische Erschütterung nicht schuldig bleibt, weil für ihn dieses naturalistische Erlebnis nur Weg geblieben ist zu einem Ziel, immer nur Mittel geblieben ist zu einem Eindruck: Der Rest, der übrig bleibt vom Menschen, wenn man das ganze Mi-



lieu, die ganze Allmacht der Natur abgezogen hat, das ist erst Kern und Sinn von Gerhart Hauptmanns Werk. Er subtrahiert durch unsägliche Leiden alles „Äußere“ vom Menschen, und das Übrigbleibende offenbart sich als die göttliche Eigenmacht der Seele! Das ist das Schauspiel Gerhart Hauptmanns, der Weg, den er zum Drama gefunden hat, freilich nur zu einem ganz passiven Drama, in dem es „Helden“ nicht geben kann! Das ist der Gerhart Hauptmannsche Glaube, der ja sein Schaffen in einem Christus-Roman gipfeln ließ: Dadurch, daß vom Menschen alles Äußerliche in Leiden abfällt, nur dadurch schält sich dieser Seelenrest heraus, der göttlich ist. Der erstickte Fuhrmann, der versagende Künstler, der verzweifelnde Webersmann, der erliegende Bauernführer — nur der passive Mensch hat in Gerhart Hauptmanns Dichtungen die eigne, die große Bedeutung.

Dieser Naturalismus hatte durch das Genie eines Dichters einen Umweg zum Drama gefunden. Eine Umkostümierung und zugleich eine ideelle Zuspitzung des Naturalismus war die sogenannte Neuromantik. Die Neuromantik wiederholt auf wienerisch, auf österreichisch, was Naturalismus auf norddeutsch, auf berlinisch gesagt hatte; in den weicheren Tönen, in zarteren Formen dieser versöhnlicheren und anschmiegsameren Lebensart wird gleiche Lebensstimmung in die geschichtlichen Kostüme und Musiken gekleidet, die reiche Tradition dort nahelegt. Der wesentlichste Dichter dieser Richtung war Hugo v. Hofmannsthal, und seine Bestrebungen zum Drama sind ein unendlich reizvolles und unendlich hoffnungsloses Mühen. Seine frühen Bühnenspiele kommen von der Lyrik kaum los: Verse voll nihilistischer Melancholie werden mit verteilten Rollen gesprochen. Seine ganze „Elektra“ ist dann nichts als der Notschrei eines Menschen, der gern an das Handeln glauben möchte und es nicht kann. Nach mehr solcher vergeblicher Anspannungen flüchtete Hofmannsthal schließlich zu der Oper, schuf Texte, die erst ihre gewisse Berechtigung durch die Musik erhalten. Tatsächlich konnte ein Dichter der Neuromantik nichts als Lyrik geben. Der Seelenrest, das Göttliche, das bei Gerhart Hauptmann immer übrig bleibt, existiert für Hofmannsthal gar nicht mehr. Für ihn sind die Menschen „nichts als ein Taubenschlag“, „ein Schwindel, in einen dünnen Schleier eingewickelt“. Solche entsetzlichen Worte wiederholen seine Gestalten

oft und gern. Ihm fehlt jede Zuversicht, daß nach Abzug aller Impressionen etwas vom Menschen übrig bleiben könne. Zu der Darstellung eines lebendigen Menschen gab es für ihn überhaupt keinen Weg mehr. So ist aus der Neuromantik kein Drama erwachsen. Und mit Hofmannsthals gefühlsärmeren und kostümfroheren Epigonen kam man entsetzlich schnell auf jene vornaturalistische Jamben-Spielerei zurück, die aus der Umstellung der edlen Schillerschen Personen und der Umgruppierung von Shakespeares Szenen ein Drama machen wollte.

Aus dieser Situation ist erkennbar, daß das Bedürfnis für einen Versuch, gerade die dramatische Kunst von einem neuen Geiste aus zu befruchten, dringend vorlag. So regt sich denn seit geraumer Zeit in Deutschland eine Gegenkraft gegen den naturalistischen oder neuromantischen Impressionismus, eine Gegenkraft, die auch des Dramas sich mit großer Energie bemächtigen will. Es ist das die Richtung, die man Expressionismus nennt. Ein Kunstwollen, das seine Formen lediglich aus dem Innern des Künstlers holt, — eine Kunst, die des Glaubens lebt, daß geheimnisvolle Kräfte im Menschen es sind, die die Welt überhaupt erst bilden! So die Dinge ansehen, das ist Expressionismus.

Dieser Expressionismus ist nun selbst innerhalb des letzten Menschenalters nicht eine Schöpfung der Allerjüngsten, er hat seine Vorfahren gehabt: Zu dieser Vorgeschichte des Expressionismus muß man vielleicht schon das freilich ethisch orientierte und ideell erstarrte Streben der Neuklassik (Paul Ernst) rechnen und gewiß die Fernwirkung des großen schwedischen Monomanen August Strindberg. In der vorletzten deutschen Generation aber war der stärkste und am meisten begabteste Vertreter Frank Wedekind. Er hat Stücke geschrieben, die ein antiimpressionistisches, antinaturalistisches Gepräge haben. In seinem Erstling „Frühlings Erwachen" finden wir Formen, die auf das größte dramatische Genie, das in Deutschland je gelebt hat, auf Georg Büchner zurückdeuten. Die Menschen sind da keineswegs Milieuprodukte, sondern sie sind Kraftzentren. Daher kommt das Tempo des Stückes, die Großartigkeit seiner Bildersprache, das plötzliche Wiederaufleben der dramatischen Energie, die Wildheit der Bewegung. Freilich in diesen ersten dramatischen Werken lagen zugleich auch schon sichtbar die

Grenzen, die der Kunst Wedekinds gesetzt waren. Es waren stoffliche Grenzen: Für Wedekind ist der Mensch ein durchaus sinnliches Wesen. Er schildert den Menschen, der sich „durchsetzen", der seine materielle Kraft entfalten will, vor allen Dingen als Geschlechtswesen — „das wahre schöne Tier". Und die Schmerzen dieses Menschen hat er mit monumentaler Energie immer wieder dargestellt. Während er zeigen will, daß der Mensch nur materialistisch zu verstehen ist, daß er gar keine andern echten Kräfte und Bedürfnisse als die leiblichen besitzt, daß alles andere, alles „geistige" Phrase ist, — beklagt er sich doch in endlosen Paraphrasen darüber, daß man den geistigen Ernst, die ideelle Aufrichtigkeit dieser seiner These verkennt, ihn für einen Spaßmacher hält! An diesem grotesken Widerspruche sinkt die ganze Wedekindsche Dramatik hin und sinkt allgemach zu einer Formulierung seiner sehr leidenschaftlich beschränkten Ideen herab. Hier war ein starker Expressionist, der aber durch die Enge dessen, was er vom Menschen in sich erfahren und auszudrücken hatte, nur trockene und immer peinlichere Wiederholungen des gleichen Themas bringen konnte. Endlos ist nur die Seele, die das Unendliche wieder aufnehmen und hinausschreien kann. Eine eigentlich fruchtbare große Dichtung konnte von Wedekind nicht ausgehen.

Wedekind hat einige Begleiterscheinungen in der modernen dramatischen Dichtung. Ein ziemlich verwandter Fall ist der rheinische Dichter Herbert Eulenberg. Er ist freilich sentimentaler und bunter und minder großzügig als Wedekind, aber auch Eulenbergs Menschen sind Centren einer physischen Kraft, die die Welt beherrschen will. Sie sind von derselben Wildheit, derselben sinnlichen Schwere, wie die Wedekindschen Kreaturen. Der „wilde Mann", der sein Gefühl der Welt aufzwingen will, ist stets Eulenbergs Hauptperson. Auch in Eulenbergs Werken gibt es keine Gegenspieler, sondern es gibt nur eine dumpfe Wand, gegen die der eine, echte Mensch immer wieder anrennt. Deswegen kommen auch seine Werke nicht vom Fleck; sie erstarren nach dem zweiten Akt. Sie zersplittern in phantastisch grotesker Schnörkelei.

Der materielle Expressionist, der Expressionist, der den geistigen Menschen nur als phantastischen Popanz empfindet und darstellt, muß

3

Die Verführung, von Paul Kornfeld

Letzter Akt, Straßenszene
Entwurf F. K. Delavilla

Uraufführung im Frankfurter Schauspielhaus am 8. Dezember 1917



überall an die Grenze der Groteske geraten. Das Groteske hat ein anderer moderner Dichter am schärfsten ausdrücken können, der ohne allen inneren Anteil diesen Kämpfen gegenübersteht, der nicht wie Wedekind und Eulenberg in seinen tobsüchtigen Kreaturen drinsteckt: das ist der Komödiendichter Carl Sternheim. Auch seine glänzenden und eiskalten Komödien sind expressionistische Werke. Hungernde Proletarier, wie der Schippel, die hinauf wollen in das Licht der Bürgerlichkeit, das ihnen herrlich scheint, bürgerliche Snobs, die sich in aristokratische Sphäre drängen, Menschen, die am äußeren Glanze des Lebens Anteil haben wollen und das nun mit brutaler Kraft quer durch alle Gefühlsphrasen durchsetzen — das sind Sternheims „Helden". Dieser kühle, spöttisch überlegene Materialismus Sternheims ist freilich noch enger begrenzt als Ausdrucksmöglichkeit, wie der wild leidenschaftliche Materialismus eines Wedekind.

Das etwa war es, was bis vor 4, 5 Jahren das junge Deutschland an „expressionistischen" Dramen besaß.

Nun regt sich — und das ist eigentlich das Neue, ist jene Kunst, zu der hinzuleiten unsere besondere Absicht war — ein Geschlecht, das neue Kräfte in dieser Richtung einsetzen möchte. Die Jüngsten wollen uns zeigen, daß im Menschen Kräfte leben, die in keinem Tiere sind, Kräfte unbenennbarer Art, Kräfte, um deretwillen wir das Wort „Seele" geschaffen haben. Der junge Dichter, der uns demnächst auf dieser Bühne begegnen soll, Paul Kornfeld, hat den Grundgedanken dieses neuen Expressionismus formuliert:

„Ist der Mensch Mittelpunkt der Welt, so ist er's nicht um seiner Talente willen, er ist's, weil er Spiegel und Schatten des Ewigen, weil er, zwar erdgeboren, doch: Verwalter des Göttlichen ist. Seine Seele ist Gefäß der Weisheit und Liebe, ist Gefäß des Gewissens, der Güte und Erkenntnis, des Glaubens, der Frömmigkeit und des Wissens vom Guten, ist Quelle der unendlichen Raserei und der unendlichen Ruhe. Des Menschen Charakter aber ist Herberge fürs Tausendfache: für die Klugheit und Schlauheit, für die Gutmütigkeit und Humanität, für Trotz und Neid, für Zuneigung und Abneigung, ist Herberge fürs Tausendfache: für alle Eigenschaften und ihre Regungen. Es gibt Menschen, abgerundete, in ihrer Anlage vollkommene

Gestalten, in denen Seele und Charakter glücklich zu eins verschmolzen sind, in denen dieser als eindeutige Folge jener und gleichsam als jüngerer Freund neben ihr, kaum mehr, als ihr Schatten, untrennbar einherschreitet, und andere, die, aus Mangel an Einsicht und Verstand oder aus irgend einem anderen Grunde, mit dieser Parallelität nicht begnadet sind; von diesen letzteren könnte man sagen, ihr Charakter wäre ein Irrtum. Doch es ist Sache jenes Menschen, der sich innerhalb seiner Natur vollenden will, diese Harmonie zu erreichen; und Sache des wahren Menschenkenners: das Göttliche, das eigentliche Unmenschliche in den labyrinthischen Gängen eines anderen Charakters zu erraten. Und so auch Sache der Selbsterkenntnis: statt die Kompliziertheiten des Allzuzeitlichen untersuchen und analysieren zu wollen, sich dessen bewußt zu werden, was unzeitlich in uns ist, und also in höherem Sinne sich zu erleben, statt in niedrigerem Sinne sich zu begucken. Denn wir wollen nicht untergehen im Schlamm des Charakters, wollen uns nicht verlieren im Chaos der Eigenschaften und ihrer Zuckungen, und wollen uns dessen bewußt sein, daß in manchen, heiligeren Stunden unsere Hülle sich auftut und Heiligeres uns entschreitet.
Überlassen wir's dem Alltag, Charakter zu haben, und seien wir in größeren Stunden nichts, als Seele. Denn es ist die Seele des Himmels, der Charakter aber allzuirdisch.
Die Psychologie sagt vom Wesen des Menschen ebenso wenig aus, wie die Anatomie."
Dieses Gefühl vom Menschen, von der Macht, die im Menschen schlummert, ist es, das zum Ausgangspunkt dramatischen Handelns werden soll. Jener göttliche Kern der menschlichen Natur, der bei Hauptmann als letzter Schicksalsrest bleibt, er wird gleich in den Anfang gestellt, er soll der Ausgangspunkt sein! Eine Jugendarbeit Kornfelds hat dieses Grundgefühl des neuen Dramatikers in sehr humoristischer Weise gestaltet. Das Jugendwerk heißt: „Die Räuber oder Jeder ist seines Glückes Schmied". — Was rauben die Räuber in dieser Jugendkomödie? Sie brechen ein in einen Raritätenladen, dessen Inhaberin eine Hexe ist. Sie rauben den Seufzer einer schwangeren Frau, die Tränen einer guten Mutter, den bösen Blick eines weltschmerzlich veranlagten Menschen. Es kam nämlich aus Amerika herüber ein Milliar-

där, der möchte diese ihm fehlenden seelischen Dinge gerne haben und da mietet er sich eine Räuberbande. Die Zauberin aber schickt den Dieben einen Fluch nach: die Dinge, die die Räuber gestohlen haben, sollen in sie selbst fahren. Das geschieht auch. Der eine wilde Kerl betreut plötzlich alle, als gute Mutter seufzend, der Andere hat den bösen Blick und sieht alles entsetzlich düster an; das alte Räuberweib wimmert in vermeintlichen Kindesnöten. So sind diesen Räubern nun die seelischen Qualitäten in die Knochen gefahren und zeigen an, daß sie in Wirklichkeit die Mächte sind, die die Menschen regieren. Aber mitten unter ihnen steht noch ein Vierter; der ist nur zu den Räubern gegangen, weil er so schrecklich in ein Frauenzimmer verliebt war, und ihr imponieren will. Er stiehlt sich keinen Seelenersatz; denn er hat alles wie eines in sich: Liebe. Er ist ein Dichter mit dem allgemeinsten Namen Hans Schmidt und in kindlich stammelnder Weise drückt er sich so aus:

Es ist so schwer, das Schöne ganz zu fassen.
Das Schöne ist doch viel zu groß.
Ich aber weiß das eine bloß,
Ich kann in meinem Leben nicht mehr hassen.

Und da wir in einer Märchenwelt sind, so strömt diese Liebeskraft Hans Schmidts über die ganze Bühne. Als es nun zum Prozeß kommt, ist sie so groß, daß alle freigesprochen werden, und Richter und Angeklagte, Büttel, Staatsanwälte und Scheuerfrauen einander umarmen. So wirkt die seelische Kraft freilich nur im Märchen, — in einer Welt, die ganz harmonisch, die nicht unsere wirkliche Welt ist.

Wenn ein Mensch wie Hans Schmidt nun mit diesem grenzenlosen Bedürfnis nach Liebe, nach Unarmung des Weltalls in unsere Wirklichkeitswelt gesetzt wird, dann ergehts ihm „bitterlich", und Bitterlich ist nun der Held von Kornfelds Tragödie „Die Verführung", die auf diesen Brettern demnächst spielen soll. Er ist der gleiche Mensch, der Mensch des grenzenlosen Liebesverlangens. „Ich will Alles und es kommt immer nur Eins", sagt er. Damit drückt er die letzte Sehnsucht des jungen, ganz fühlenden Menschen aus; die Sehnsucht Werthers wie Karl Moors. Diese Qual des nie ganz Ausgefülltwerdens, die ist es, an der dieser Bitterlich hinsiecht, das ist die Qual, die an ihm würgt. „Sehnsucht, unbescheidene Wünsche, Nichterfüllungen, Erfüllungen, die nur

Enttäuschungen sind, ein ewiges Suchen und kein Finden und Finden, wo ich nicht finden wollte — von Alldem — vom Größten bis zum Kleinsten widerwärtig — und mein Haß darauf, der aber — o Gott treulos genug ist, immer bereit zu sein, sich in eine Umarmung der Welt zu verwandeln", so spricht Bitterlich. „Von dieser Zeit, in der ein Haufen Geld mehr wert ist als ein Frühlingstag — von dieser Welt, in der es Menschen gibt, die keine sind, auch keine Tiere sind, auch nicht etwas Lebloses, nichts von dieser Natur, auch keine Träume sind — von all dem ist mein Herz zu voll!" Woran dieser Bitterlich verzweifelt, das ist die Unbeseeltheit auf der Welt, das heißt: die Existenz des Philisters. Er erwürgt einen gewissen Josef, der ihm garnichts „getan" hat, nur weil er den reinen Inbegriff des Philisters in ihm sieht. Und dieser Philister, das ist ihm der Teufel. Nicht der leidenschaftliche Mensch, der das Böse tut, ist der eigentlich schlimme; alle großen Dichter und Denker hatten das Gefühl, daß das eigentlich Furchtbare in der Welt der gefühllose Mensch ist, der Unfromme, Leidenschaftslose, bloß zweckmäßig Korrekte: Der Unbewegte: „Wie ich beharre, bin ich Knecht", — bin des Teufels, wenn ich selbstzufrieden und faul werde. Wenn alles Bewegende, Leidenschaftliche, Sehnsüchtige von mir fällt, so ist nichts menschlich-göttliches mehr in mir übrig.
Hebbel hat einmal das paradoxe und doch zu tiefst ernsthafte Wort geprägt: „Ich weiß nicht, wer eher mit dem Tode bestraft werden sollte: Der Mörder aus Leidenschaft — oder der beim Shakespeare kalt bleibt!" Das Kalte — das ist der Inbegriff des Bösen für den heißen, mitfühlenden, liebeskräftigen Menschen, der „Teufel"! Kornfeld hat seinem Josef eine besondere Skizze „der Teufel" gewidmet — da beschreibt er ihn als den korrekten Bankbeamten —: „Er trägt helle Gamaschen, gelbe Handschuhe, eine Perle in der schwarzseidenen Kravatte und am Sonntag ein Jackett. Seine Kraft ist hypnotischer Art. Manchmal lehnt er sich in den Sessel, auf dem er gerade sitzt, weit zurück, schlägt, wobei man eine Socke aus violett und gelb gestreifter Seide und, quer über sie gebunden, die Bändchen einer Unterhose sieht, ein Bein übers andere, steckt beide Hände in die Hosentaschen und klimpert in der einen Tasche mit Geld. In dieser Lage ist er unüberwindlich. Ich äußerte einmal, als er sich in dieser Lage befand, den

Gedanken, ob nicht die unzähligen irdischen Angelegenheiten, die uns umgeben, nur Fallen wären, von Gott gelegt, um uns zu prüfen, ob wir uns, trotz ihrer, sie überwindend, der einzigen Wichtigkeit und dem einzigen Ernst, dem des Metaphysischen, zuwenden können; da sagte er: „Nein, mein Lieber! Wichtig ist es, ein anständiger Mensch zu werden! Und wichtig ist es, daß Du ein ernster Mensch wirst! Wir sind nun einmal auf der Erde und so ist es nun einmal! Wir müssen vor allem unsere Pflicht tun und sehen, daß wir es weiterbringen!" Und während der wenigen, ja, schon während der ersten seiner Worte war die Hypnose geschehen: denn als ich sprach, hatten mir immerhin noch einige der Anwesenden beifällig zugenickt, die anderen aber doch zugehört, nun aber gaben alle ihm Recht und ärgerlich über mich, schüttelten sie die Köpfe."
So also sieht Kornfelds Teufel aus. Und einen solchen Menschen, einen solchen Josef, den erwürgt Bitterlich, als die reine Verkörperung aller Gemeinheit, aller Niedrigkeit der Welt. Erwürgt ihn und kommt ins Zuchthaus, glaubt damit am innersten Ziel seines Lebens zu sein. Er berauscht sich an der Trauer der Einsamkeit: „nur in der Finsternis begreifen wir das Licht!". Und dann läßt er sich von der leidenschaftlichen Hingabe eines Mädchens, Ruth, doch „verführen", noch einmal in das Leben zurücktreten. Er geht noch einmal in die Welt, grüßt sie auf dem Bauernfest von Ochsendorf in kindlichem Überschwang; aber wieder gerät er in die Netze der Feinde, der Kalten, kämpft und unterliegt schließlich doch. „Wäre ich weise geblieben," sagt er am Ende. Das will sagen: Wäre ich dort geblieben, wo ich hingehöre, in meinen Kerker, meiner Abgeschiedenheit — ich, der ich doch keinen Platz in der wirklichen Welt habe.
Mit welchen Mitteln ist nun die so aufgerissene Handlung gestaltet? Das ist uns die Hauptfrage! Form, Eigenart, Wert eines dramatischen Gedichts bestimmen sich ja stets nur durch die sprachlichen Mittel, mit denen der Dichter seine Gestalten vor uns reden und wandeln läßt. — Kornfelds expressionistische Mittel bestehen nun vor allen Dingen darin, daß er die Menschen keineswegs in jenen psychologischen Relationen sprechen läßt, wie sie in Wirklichkeit sprechen werden: verhalten, schamhaft, umwegsam, stockend, suchend. Sondern einmal sprin-

gen die innersten Gefühle dieser Menschen mit einer Offenheit, einer Knappheit heraus, die im gewöhnlichen Leben unmöglich wäre. Einer sieht einen philiströsen Menschen nur an und ruft: „Wie gemein du bist!" Ein Anderer hört, wie ein gutes Wort aus den Lippen eines Gefängnisschließers kommt und sagt: „Komm an mein Herz." Dieses übergangslose Hervorspringen des Gefühlsausdrucks ist ein Hauptkennzeichen dieser Sprache. Das andere ist ihre geistig und musikalisch klare rhythmische Gliederung; der Dialog wird zum Zwiegesang zweier Seelen. So vor allem in dem Verführungsringen der Ruth mit dem Bitterlich. Und aus dieser Sprache, dieser unmittelbaren und musikalischen, dieser Geistessprache, schwellen naturgemäß Gestalten auf, die nicht von dieser Welt sind, sondern eben von der Welt der reinen Geister!

Es ist charakteristisch für diesen Stil, daß unmittelbar die Wirklichkeit in den Traum übergehen kann, daß zwischen die lebendigen Menschen in jedem Augenblick Gestalten treten können, die nur geträumt sind. (Wie es im Kerker geschieht, wo Bitterlich seiner früheren Geliebten gedenkt — und schon treten sie ein, sind — wie gekommen? — da!) Denn alle diese Menschen wandeln ja nur als Seelen über die Bühne. Nicht ihre Lebenswahrheit, ihr göttlicher Sinn wird gestaltet. Der größte Dichter, der je von der menschlichen Seele gehandelt hat, freilich nicht auf dem trotzend expressionistischen Wege, sondern auf dem christlich naturleidenden Wege Hauptmanns, ist, glaube ich, der Russe Dostojewski; und von ihm stammt ein erschütterndes Wort, das hier zum Verständnis helfen mag: In dem Roman „Der Idiot" spricht einer zum Helden Schlimmes über einen Mitmenschen. Darauf antwortet ihm dieser „Idiot", der Fürst, der Christ: „Alles, was Sie da sagen, ist nur die Wahrheit und deshalb eine Ungerechtigkeit." In diesen Worten liegt die Erkenntnis, daß das ja alles erkennbar Wahre ganz gering ist hinter dem unsichtbaren Kern von göttlicher Kraft, der in jedem Menschen steckt und seinen letzten Wert bildet. Die „Gerechtigkeit" aber, dieses innerste Erfassen einer göttlichen Natur, die ist es, um die in diesen Dichtungen gerungen wird: Der Liebesgrad, der Grad, in dem seine Menschen teilhaben an der Liebe, in dem Fühlen mit Mitmenschen, mit Tie-

ren und mit der ganzen Welt draußen, der Grad allein bestimmt ihren Wert, ihr Wesen, ihre Eigenart. So wird in den Kornfeldschen Dichtungen die Stufe dargestellt, auf der die Menschen auf ihrem Weg zu Gott stehen geblieben sind: Da ist Bitterlichs absolutes männliches Weltgefühl, und Ruths gleich starkes aber weiblich mittelbares. Da ist eine Mutter, die nichts anderes ist als die wunderbare mütterliche Kraft: reichste Liebe, aber auf einen einzigen Punkt, den Sohn, geheftet. Sie steht „hinter jeder Türe", hinter der das Schicksal ihres Kindes sich bereitet. Sie ist „die schadhafte Stelle in seinem Strick" — hindert seinen Untergang und wird in ihrer Übersorge ihm verderblich. Sie ist die Erde und ist das, was ihn mit der Erde zusammenhält. — Da ist Luise, ein Mädchen, die Sehnsucht nach Liebe und nie den Mut hat, damit herauszukommen; die stets möchte und stets versagt: „mein faules Herz kommt immer zu spät." Da ist dann jener Josef, von dem ich sprach, der nichts ist als „der Teufel". Da ist jene Marie, die eng selbstsüchtige und selbstgerechte Jungfer, zu der Bitterlich sagt: „Wie gemein bist du." — — So sind diese Menschen: Wirklichkeiten — — Wesen. „Mensch werde wesentlich," sang der weise Angelus Silesius. Und: Ach, lauf doch nicht nach Witz und Weisheit übers Meer, der Seelen Würdigkeit kommt blos von Liebe her." Das ist die eigentliche Aufgabe, die dieser Dichter sich gestellt hat: Wesensmenschen zu zeichnen, Seelenwürdigkeit klarzustellen. Nicht wirkliche Menschen stellt er hin, sondern seelische Grundfiguren, — Menschen, die durch ihren Platz auf der Stufenleiter der göttlichen Liebe bestimmt sind. Sie haben, sagt Kornfeld selbst, „ihre Heimat im All, nicht auf der Erde". Sie sind also Typen, aber keine bürgerlichen, moralisch charakterisierten — sie sind metaphysisch charakterisiert, sind religiöse Typen. Das ist bei Kornfeld der Sinn des Expressionismus.

Nun ist ohne weiteres klar, daß ein derartiges Streben dem Drama Gewinn und Gefahr in gleichem Maße bringen muß. Dadurch, daß solche reinen Seelengewalten dargestellt werden, wird dramatische Größe möglich: Kampf, Geisterschlacht. Das Eindeutige kommt wieder in die Welt, der Mensch ist nicht mehr „ein Taubenschlag", sondern er ist selbst eine große, eine unendliche Kraft, von der Schicksal ausgehen kann. Für die Formbildung, wie das Theater sie braucht, ist



also mit dem Expressionismus eine große Möglichkeit geschaffen. Andererseits ist nicht zu verkennen, daß hierin auch eine große Gefahr liegt. Die Gefahr, daß diese aktiven großzügigen Gestalten zu dünn, zu subjektiv, zu abstrakt, zu lyrisch werden. Ein Wort des Dichters Kornfeld selbst zu zitieren, handelt es sich in der Kunst nicht um das „formulierende Postulat", sondern um die „Formulierung des Postulats". „Das Wesen der Kunst ist die Gestaltung" — des Dramas der gestaltete Mensch. Wohl muß ein höheres Licht seinen Körper durchscheinen — aber der Körper muß glaubhaft sein. Abstraktes freibrennendes Licht ist bestenfalls Lyrik — schlimmstens Gerede. Das Wunder der dramatischen Art beginnt, wenn innere Kräfte so den Stoff durchdringen, daß wir hellsichtig werden. Das Wunderbare aller Kunst ist ja, daß im Körper plötzlich das Höhere, Geistige aufleuchtet. Deshalb muß der Seelenausdruck durch die Gestalt gehen, darf nicht absolut sich gebärden. Das ist die große Gefahr, die dem großen Gewinn, der in diesem expressionistischen Leben und Fühlen steckt, entgegensteht.

Ein Gewinn und eine Gefahr, die sich keineswegs nur bei Kornfeld zeigen, sondern die ähnlich bei allen expressionistischen Dichtern zu finden sind. Wir fühlen ähnliches bei Hasenclever, dessen noch ganz unausgeglichenes, mehr ethisch revolutionäres Temperament vom dramatisch starken stets ins Theatralisch-rhetorische zu arten droht. Ein anderer Dichter: Zoff, stellt dar: „Kerker und Erlösung" — er gibt da einen rasenden Strudel von menschlichen Leidenschaften. Er erinnert mit diesem Stück an Kornfelds Wort: „So ist der Mensch hier (im großen Drama) nichts als Geist und Seele, und darum haben diese großen Gestalten etwas vom Rasenden an sich." Die Gefahr ist nur, daß die Expressionisten mehr die Raserei als die Gestalten geben! Wenn wir nicht mehr des Lebens ruhende Grundform hindurch fühlen, wird die große Geste zur Karikatur. Selbst in heftiger Bewegung darf die natürliche Schwere nicht ganz verloren gehen. Es handelt sich in dieser wie jeder Kunst darum, das Gleichgewicht von Stoff und Seele zu finden. Diesem Gleichgewichtspunkt ist von den jungen Strebenden am nächsten vielleicht Arnold Zweig mit seinem Drama: „Ritualmord in Ungarn" gekommen, das aber einen zweiten Titel führt: „Semaëls Sendung". Ein Stück Zeitung ist ergriffen: In wilden Szenen

voll treibenden Lebens steigert sich ein Stück hingeschleuderte Wirklichkeit ins Gewaltige. Zwischen diese Szenen aber sind andere eingelegt, in denen Semael mit dem Lichtgeiste der Welt Zwiesprache hält. Götterszenen wachsen aus dem Irdischen — gleichsam Wolkenbildungen aus dem Dampf der Tiefe heraus. Dieses Nebeneinander von Geist und Leib ist an sich gewiß noch nicht das Vollendetste, aber in der Innerlichkeit der Realszenen, in der Inbrunst des Geistigen ist es doch ein starker Schritt zum Ziel, und jedenfalls ein klarstes Beispiel für alles, was in dieser Richtung ringt.

Es ist auch keineswegs Zufall, daß Arnold Zweig, dieser bisher glücklichste und innerlich sicherste der Expressionisten, wiederum so sehr stark an den Dichter erinnter, den ich schon einmal nannte, an Georg Büchner, den deutschen Dramatiker von 1835, der aus dieser Provinz des rhein-mainischen Landes stammte. Dieser mit 24 Jahren Gestorbene ist wohl das größte Genie gewesen, das die dramatische Kunst in Deutschland jemals besessen hat. Heut erst wird er wieder ganz wirksam. Die heute Jüngsten fühlen, daß sie an ihm einen Vorfahren gehabt haben. Sie rufen ihn als Zeugen und klassischen Gewährsmann, sie widmen seinem Andenken ihre Werke. Die Bühnen fangen an, jetzt nach 80 Jahren seine Dramen aufzuführen. Büchner hat zuerst im Drama „Dantons Tod“ das Schicksal des Revolutionärs gestaltet, der diese Welt der kämpfenden Gier nicht mehr ertragen kann, der seine zu schwere Seele fallen läßt. Diese Wut der Welt und die noch größere Gewalt einer Seele ausdrücken, das kann nur höchste Sprachkraft, die wiederum nichts als Zeichen seelischer Fülle ist. Wenn einem Menschen eine so ungeheure Fülle von Bildern zu Gebote steht wie diesem Büchner, dann ist das nichts als der Maßstab für seinen inneren Weltbesitz. „Doch hätte ich anders sterben mögen, so ganz mühelos, so wie ein Stern fällt, wie ein Ton sich selbst aushaucht, sich mit den eigenen Lippen totküßt, wie ein Lichtstrahl in klaren Fluten sich begräbt. — Wie schimmernde Tränen sind die Sterne durch die Nacht gesprengt, es muß ein großer Jammer in dem Auge sein, von dem sie abträufelten.“

Ein Mensch, der eine solche Seele so herausschleudert, der kann über die ganze Welt verfügen. So hat Büchner nach dieser un-



geheueren Schmerzensarie ein Lustspiel geschaffen, das Spiel von „Leonce und Lena“, die Flucht ins Paradies. Ein Spiel von so übermäßiger Klarheit, Freiheit und Schönheit, wie wir es kaum ähnlich in deutscher Sprache noch einmal besitzen. Die gefährliche Heiterkeit, die aus dem Wissen am furchtbarsten Ernst entwächst, ist in diesem silbernen Spiel. Und dann hat Büchner ein Fragment hinterlassen, das als das größte soziale Drama vor uns steht, ein Drama von ungeheurer Tiefe: Es ist „der“ Mensch, dieser arme Wozzek, der Leidensmensch, der mißbraucht und getreten wird von allen Seiten. Schließlich kommt ihm die Natur und bricht aus in Mord und Verwüstung. Unter höchstem Druck der Welt schäumt hier der Schrei der Kreatur aus der Sprache des Alltags in Worten von volksliedhafter Tiefe, voll biblischer Gewalt auf, und Gestalten von unvergleichlicher Lebendigkeit dichten sich.

Das ist Georg Büchner — der größte Dichter, der in Deutschland bisher expressionistische Dramen geschaffen hat. In ihm war diese Einheit von ungeheuerem Wirklichkeitsbesitz und glühender Seelenkraft. „Wer am meisten genießt, betet am meisten,“ das ist ein Wort von Büchner. In der Fülle des Stoffes das sicherste Gefühl des Geistes finden — das ist der Künstlerweg. Das ist auch der Weg, auf dem das große Drama wieder kommen kann, die Tragödie: Immer, wen das Leben am meisten bewegt, der lehnt sich mit der größten Leidenschaft gegen das Leben auf. Aber das Leid, das er in ihm immerdar findet, bleibt ihm zuletzt gering — gegen den sicheren Wert und Sinn, den seine begreifende Leidenschaft ihm verbürgt. Das Hochkommen solcher tragisch-heiteren Lebensstimmung verbürgt am ehesten der neuen Jugend ein großes Drama.

Der dramatische Expressionismus wird von keiner Theorie zum Siege geführt werden, aber etwa von einer Lebensstimmung, wie sie anklingt im Wort einer großen romanischen Dichtung, die deutschem Geiste gewidmet ist: Im „Jean Christoph“ von Romain Rolland, da rennt der Held, der junge deutsche Musiker, aus dem Überschwang seines Leidens und seines Genies auf die lärmende Straße von Paris hinaus und ruft: „Was ist das Leben? Das Leben ist eine Tragödie! hurra!“

Zu Goethes Urfaust

Von Albert Köster[1])

Zu einem seltsamen Unternehmen rüstet man sich in Frankfurt. Man muß sich das einmal in seinen Einzelheiten klar machen, um seine Bedeutung ganz zu würdigen. Der größte Dichter Deutschlands, der noch obendrein für Frankfurt den Vorzug hat, ein „Hiesiger" zu sein, hat in den Jahren 1774/75 eine Reihe von Szenen niedergeschrieben, die uns Episoden aus dem Leben des jugendlichen Faust vorführen, uneinheitlich in ihrer äußeren Zusammenfügung, tief einheitlich, wenn man von dem Inneren der Dichtung ausgeht. Nach anderthalb Jahrzehnten, nachdem er manchen Freunden daraus vorgelesen, gibt er die ersten Proben davon, aber auch nur Bruchstücke, heraus, und wieder ein Jahrzehnt später, als er sich entschließt, die Dichtung ganz auszuführen, da sucht er die nur locker verbundenen Szenen durch einen festen Reifen zu umklammern, in den die alten Szenen nach ihrer Umarbeitung doch restlos eingefügt werden konnten. Diese alten Szenen aus seiner Jugendzeit, die nur in einem einzigen Manuskript von seiner Hand vorhanden gewesen waren, verurteilt er zu ewiger Vergessenheit, er verbrennt dieses Manuskript und hat damit erreicht, was er gewollt hat: ein Jahrhundert lang waren diese Szenen in ihrer ersten Fassung vergessen. Aber dann geschieht fast ein Wunder: nach hundert Jahren, wie aus dem Grab, tauchen diese Szenen aus seiner Jugendzeit wieder auf. Und nun, nachdem der Tragödie erster Teil längst zum Gemeingut aller Völker der ganzen Welt geworden ist, anderthalb Jahrhunderte nach ihrer Entstehung, will man in Frankfurt, an dem Geburtsort dieser Szenen, das Drama in seiner ersten Form zum Leben erwecken.

Wenn man rein äußerlich nach den Willensäußerungen des Dichters fragt, muß man ehrlich zugestehen, daß es ein Unternehmen gegen des Künstlers eigenen Willen sei. Man muß sich fragen: hat man das Recht, gegen Goethes eigene Verfügung zu handeln? Bei einer Umfrage wird man nie eine Übereinstimmung der Meinung erzielen, meist leidenschaftlichen Widerspruch und leidenschaftliche Zustimmung. Es

[1]) Diese Ansprache fand anläßlich der ersten öffentlichen Aufführung von Goethes Urfaust (8. Mai 1918) in der Inszenierung von Karl Zeiß statt.



führt uns diese Frage, ob man mit Fug und Recht solch ein Unternehmen in Szene setzt, zu der noch tiefer liegenden: Hat ein Künstler das Recht, ein Werk, das er in einer älteren und, nach seinem späteren Urteil, unvollkommenen Form schon einer Anzahl von Menschen mitgeteilt hatte, wieder zu verurteilen und zu vernichten? Hat die Mitwelt und die Nachwelt die unverbrüchliche Pflicht, dieses Urteil zu ehren und nur die reifere Form als maßgebend anzuerkennen? Meiner Meinung nach ist zu antworten: Ganz gewiß kann ein Künstler mit seinem Werke machen, was er will, er kann es ausrotten mit Stumpf und Stiel, er kann die frühere Form vertilgen und kann nur die reifste, die letzte bestehen lassen. Das ist sein gutes Recht. Denn was man wohl gelegentlich als Gegeneinwand hört, die Analogie zwischen leiblichen und geistigen Kindern, das ist ein hinkender Vergleich. Das leibliche Kind existiert nur in einem Exemplar, aber ein Kind der Phantasie, ein Kunstwerk, kann recht gut in mehrerlei Entwicklungsphasen, gleichsam als Kind, als Jüngling und als Mann existieren, und da ist es ein unbestreitbares Recht des Künstlers, wenn er nichts als die letzte, reifste Form des Werkes gelten lassen will, nur den vollentwickelten Schmetterlingsstand, dagegen den früheren Puppenzustand vertilgt. Das ist von der Seite des Künstlers angesehen die Antwort. Auf der anderen Seite ist es ein unbestreitbares Recht der Menschheit, sich ganz frei zu entscheiden, ob ihr die jugendliche oder ausgereifte Form mehr ans Herz gewachsen ist, oder ob sie nicht etwa gar Raum für beide in ihrem Busen hat. Das Recht, hier nach Gelegenheit, nach Gemütsanlage zu entscheiden, soll und darf uns kein Gesetzgeber und kein Künstler rauben. Es gibt gar keinen Gesetzgeber, der etwa zu befehlen hätte: Goethes „Faust“ oder Schillers Eboli-Szenen, Kellers „Grüner Heinrich“, C. F. Meyers Gedichte sollten nur in ihrer letzten Ausgestaltung anerkannt werden. Im Gegenteil: hier dürfen wir volle Freiheit für uns beanspruchen und oftmals wird es uns mit mehrmals überarbeiteten Kunstwerken genau so gehen, wie mit bedeutenden Menschen, wir bewundern sie meist erst, wenn sie in ihrer ausgebildeten Erscheinung vor uns stehen; aber als wir sie noch unentwickelter in einer holden Unreife vor uns sahen, da haben wir sie vielleicht tiefer geliebt.

So scheint es mir auch mit Goethes „Faust“ zu sein, und gerade Frankfurt dünkt mich, hat wohl ein Anrecht, dieses Drama in seiner jugendlichen Fassung besonders wert zu halten; denn als eine Jugenddichtung Goethes ist es ganz und gar aus den Existenzbedingungen und aus den Stimmungen hervorgewachsen, die Goethe in der Mitte seiner zwanziger Lebensjahre hier in seiner Vaterstadt durchlebt hat. Es ist doch wohl am Platz, ein wenig darauf hinzudeuten, wie gerade der Urfaust mit Frankfurt, mit den zwei Jahren 1774/75, verwachsen ist. Wir sind da ja in der glücklichen Lage, des Dichters eigene Berichte zugrunde legen zu können, seine wundervolle Erzählung in „Dichtung und Wahrheit“, die wir aber doch mit einiger Vorsicht aufnehmen müssen, da es Erinnerungen eines alten Mannes an seine Jugendzeit sind. Selbst bei einem so ungeheuer treuen Gedächtnis müssen sich allerlei Verschiebungen und Veränderungen eingestellt haben. Das ist bekannt, wie er hier seine Jugendzeit verlebt hat, wie das Theater ihm hier die frühe Bühnenkenntnis verschaffte, wie hier der Name Gretchen bei seinem ersten Liebesabenteuer in „Dichtung und Wahrheit“ auftauchte, wie unter seiner Lektüre hier in der Knabenzeit sich das alte Volksbuch des Faust, auf Löschpapier gedruckt, befunden hat. Immerhin: in der Knabenzeit in Frankfurt und in der Studentenzeit in Leipzig hat er das, was man etwa faustische Stimmung nennen könnte, nicht durchlebt.

Faustische Empfindungen haben jedenfalls Goethes Wesen damals nicht beherrscht, man kann eher von einem antifaustischen Geiste sprechen. Schon in Leipzig hat Goethe z. B. in seiner Lyrik das Motiv der Hingabe eines Mädchens ohne Priestersegen verwertet. Nur eins gehört Leipzig an: Der überlegene, kühle, frivole Freund, der Lebemann Behrisch, der ihm ein Lehrmeister dort gewesen ist, wie man die Weiber zu führen hat.

Man hat dann häufig auf Straßburg hingewiesen, wo allerdings eine Befreiung von den jugendlichen Fesseln stattfand, und dort hat er manche Erfahrung gemacht, die seiner Faust-Dichtung zugute gekommen ist, jenes Ringen mit der Wissenschaft, jenen Ekel an der Wissenschaft aller vier Fakultäten, jenen Anschluß an Herder, der, wie er damals krank und gepeinigt war, ihn nicht mit wohltuendem Trost



beruhigte, sondern kalt abfertigte. In dieser Zeit, als Goethe sich mit den größten Stoffen aller Weltalter beschäftigte und in alle etwas von seinem Wesen hinein zu dichten suchte, ist ihm allerdings der Faust schon durch die Seele gegangen, aber gestaltet hat er in diesem Studienjahr, im Jahre 1771, in Straßburg noch nichts. Wir können uns höchstens vorstellen, daß er aus der Seele dieses mächtigen Zaubers heraus monologisiert habe. Aber der Gegensatz zwischen dem jugendlichen Faust und dem Titanen Mephistopheles, diesem scharfsinnigen, geistreichen Weltbetrachter, der mag sich in seinen Grundzügen doch in Straßburg schon ausgebildet haben, denn beide Gegensätze sind in Goethes Wesen enthalten, er konnte schwärmen und auch spotten, er konnte faustisch und mephistophelisch sein, die beiden Gestalten schlummern in seiner Seele, wie es z. B. bei Tasso ist. Nichts ist 71, nichts 72, nichts 73 niedergeschrieben worden von der Dichtung, obwohl das Jahr 1773 schon hier in Frankfurt ein Jahr großen inneren Erlebens auch für die Faustdichtung wurde; denn das ist das Jahr, in dem der Götz erschien, ein Jahr, in dem Goethe unbestritten das Haupt der damaligen Jugend wurde und nun in Protesten gegen alles Herkömmliche sich gar nicht genug tun konnte.
Dieses Jahr 1773 ist noch nicht für die niedergeschriebene Faustdichtung, aber für deren Vorbereitung wichtig geworden. Hier entrann er auch der Gefahr, in das bloße Nörgeln hineinzugeraten, ein Geist, der stets verneint, zu werden, und da zeigte sich so recht die Wichtigkeit des Einflusses, den Männer wie Herder auf Goethe gehabt haben. Die wichtigste Aufgabe war: über diese Zweifel nach Möglichkeit wieder Herr zu werden, sich von ihnen abermals zu befreien. Die Art der Befreiung ist für jeden Menschen verschieden, für Goethe lag sie in der dichterischen Aussprache. Ungewollt mischte sich bei Goethe der Zweifel an der Welt mit der tiefsinnigen Sage, die seinen inneren Menschen seit Jahren beschäftigte, und indem er Worte fand für diese Leiden und sie dem großen Frevler aus dem 16. Jahrhundert in den Mund legte, wurde diese Dichtung zu einem Gericht des jungen Dichters über sich selbst. Es war ein neues Zeitalter im Anbruch, das fühlte die Jugend besonders, ein neues Bürgertum strebte kräftig empor und gerade die Kraft, die in Huß, in Luther, in Götz von Berlichingen und

selbst im Faust sich offenbart hat, gerade diese Kraft erregte die Bewunderung der Jugend im 18. Jahrhundert.

Daß Goethe dadurch die Stimmung von Grund aus veränderte, das ist ihm nicht von Anfang an klar gewesen. Bewußtsein und neue Deutung hat er in die Fabel erst hineingetragen, als Jahrzehnte vergangen waren. Was er nun 1774 und 1775 zu Papier brachte, hat er nicht in einem Zuge gedichtet, sondern fragmentarisch einzelne Szenen hingeworfen, wenn er sich gerade zu ihnen hingezogen fühlte, und jede Szene in ihrem eigenen Stil, wie sie von innen heraus diese Formgebung verlangt: bisweilen in Knüppelversen, bisweilen in einer wilden, zerhackten Prosa, bisweilen in einer freien, kantatenartigen Form, bisweilen als lyrischen Monolog. Die Rezitation, wie Darstellung und Sprechweise des darstellenden Künstlers wird jeder einzelnen Form gerecht werden und den Stimmungen nachgeben müssen. Was er nun aber in den Jahren 1774/75 niedergeschrieben, das las er durchreisenden Freunden vor, ergänzte dort, wo es nötig war; dann verursachten eigene Liebeswirren eine Unterbrechung, die Übersiedelung nach Weimar kam hinzu, und seitdem hat er lange Jahre hindurch an dem Faust nichts weiter gedichtet.

Wenn man nun diese Urfaust-Szenen liest, also sie mit eigener innerer Phantasie belebt, oder sie vor dem inneren Auge schaut, oder sie gar auf der Bühne dargestellt sieht, so muß man der Tragödie 1. Teil, so wie er vor unserer Phantasie steht, vorübergehend gänzlich vergessen. Hier erscheint Faust als der jugendliche Titane. Man muß das Motiv von der Wette, von dem Pakt mit seiner ganz besonderen Bedingung vergessen, vergessen, daß Goethe, unter Schillers Einfluß stehend, das Prinzip von Gut und Böse hineingelegt hat, vergessen das, was Goethe später „das Streben" genannt hat, vergessen den Zustand des Genießenwollens in der Welt. Eigentlich mußte man sich erst den ganzen ersten Teil und das 16. Jahrhundert aus dem Sinne schlagen, um Boden für den Urfaust zu gewinnen.

Es ist am besten, man stellt sich den Urfaust als eine vollkommen zeitlose Dichtung vor. Will man aber durchaus für sein inneres Auge irgend ein bestimmtes Zeitkostüm, so hat Goethe am allerersten an das 18. Jahrhundert gedacht. Denn wenn er Fausts Studierzimmer als

ein gotisches Zimmer bezeichnet, so heißt das Wort gotisch: wunderlich, unerfreulich, und dergleichen mehr. Wagner wird als der kleine junge Kerl im Schlafrock und in der Nachtmütze geschildert. Eine große Anzahl von Gesprächsstoffen in dem Urfaust stammen ganz aus dem 18. Jahrhundert. Mephisto spricht zu den Studenten vom Kaffee und vom Billard, was man natürlich im 16. Jahrhundert nicht kannte. Faust geht in einer Allee spazieren, ganz wie ein empfindsamer Bürger aus der Wertherzeit es machte. Es sind dies alles Dinge, die mit dem 16. Jahrhundert nichts zu tun haben, die muß man als zeitlos oder eher dem 18. Jahrhundert angehörend betrachten. Später, als mit ihm selbst der Faust gealtert war, da hat Goethe ihn sich als einen bärtigen Fünfziger in den ersten Szenen vorgestellt. Es gibt zwei Bilder von Rembrandt, das eine ist der Kopf irgend eines alten Gelehrten, das andere ist ein bärtiger Magier, der eine Art Beschwörung vornimmt; ihnen entspricht das Bild, das Goethe später seiner Faustdichtung einfügt.

Aber so hat er den jugendlichen Faust nicht gesehen. Der ist ein bartloser junger Mensch, etwa 30 Jahre alt, der wohl unmittelbar auf der Straße das Gretchen ansprechen kann. Er selbst sagt es ja, daß er 10 Jahre seine Schüler an der Nase herumgeführt hat, er wird also ungewöhnlich jung sein. Und er lebt dort in dem alten Kollegiengebäude, also in einem Studierzimmer, und so finden wir ihn in dieser wundersamen ersten Szene, die nur einer, der kein Gefühl für den inneren Rhythmus hat, als eine ungeschickte Ansprache an das Publikum erklären kann. Dieser Monolog ist ein ernstes, rückschauendes Selbstgespräch, das der junge Weltenstürmer vor dem wichtigsten Entschluß seines Lebens anstellt, voll Leidenschaft und doch als ein gesetzter Universitätsdozent. Und daraus geht sein Entschluß hervor, sich der Magie zuzuwenden, sich ihr zu ergeben.

Das ist so recht eine Formel der äußersten Ungeduld, wie sie beim Anbruch neuer Epochen in den Wunsch der Menschheit eintritt. Neue Ziele zeigen sich, die die Menschheit natürlich erst in jahrzehnte- und jahrhundertelanger Arbeit erreichen kann. Das aber geht den Jungen, den Ungeduldigen viel zu langsam, sie möchten gleich das Letzte ihrer Wünsche erfassen, und daraus erklärt es sich, daß im 16. Jahrhundert ein neues

Studium der magischen Künste einsetzt, und daß in dem ihm so verwandten späteren 18. Jahrhundert ein neues Verständnis für die Ungeduld dieses Verlangens aufdämmerte.

Bei Goethe muß eine Wesensverwandtschaft zwischen dem Geist, der gerufen werden soll und dem zitierenden Sterblichen vorhanden sein, und wie Faust das Buch aufschlägt, und etwa das Zeichen des Makrokosmos, des Weltalls, vor sich sieht, da erkennt er sofort, der Geist ist zu hoch; ihn zu zitieren unternimmt er nicht den kleinsten Versuch. Aber der Erdgeist ist eine merkwürdige Erfindung Goethes. Die Vorstellung ist etwa die: Das höchste Wesen, das die Welt regiert, ist Gott. Gott hat aber auf der Erde einen Vertreter eingesetzt, den Erdgeist, der alles Entstehen und Vergehen regiert und lenkt. Denn mit allem Entstehen ist immer ein Vergehen verbunden, wie mit dem Licht ein Schatten; alles was geboren wird auf Erden, muß wieder sterben, und so bezeichnet sich dieser Erdgeist als Geburt und Grab. Um sein zweifaches Wesen auszuwirken, hat er ganze Gruppen von Geistern als Helfer. Diener der Schöpfung sind die guten Geister, und Gehilfen der Vernichtung sind die dunklen Dämonen, deren einer Mephisto ist. So konnte er Mephisto sehr gut sagen lassen: Ich bin ein Teil des Teils, der Anfangs alles war.

Diesen Geist, dem sich der jugendliche Faust verwandt fühlt, ruft er nun in einer doppelten Beschwörung heran, mit dem Bewußtsein, in ihm einen wesens- und wahlverwandten Geist zu finden. Die zweite Beschwörung ist nur eine äußere Zutat.

Dieser Erdgeist aber sollte offenbar nach Goethes ursprünglichem Plan in dem Urfaust eine große Rolle spielen. Gott der Herr, der im Prolog der endgültigen Fassung persönlich auftritt, spielt im Urfaust noch keine Rolle; seine Stelle sollte der Erdgeist übernehmen und immer wieder in die Handlung, durch Verführung, durch Vernichtung und stets neue Anregung eingreifen. Wie das geschehen sollte, das wissen wir nicht, denn nur an zwei Stellen der vollendeten Dichtung wird seiner gedacht, in der Wald- und Feld-Szene und in der Szene, die „Trüber Tag" überschrieben ist. Faust hatte sich wesensverwandt mit ihm gefühlt, er hatte verstanden, daß dieser rastlose Geist ihm ähnlich sein müsse. Warum begreift er ihn nicht? Faust hatte ihn nur als

den geschäftigen Geist erkannt, als den ewig regsamen, nur so redet er ihn an; er weiß noch nicht, was schöpferisch tätig sein heißt, er weiß noch nicht, daß zur Vollendung eines genialen Werkes die Einwirkung aller Seelenkräfte nötig ist; solange er das nicht kennt, meistert er den Geist, den er da zitiert hat, noch nicht. Vorläufig also ist Faust die erste Beschwörung mißlungen. Diesen Faden hat Goethe in seiner Urfaustdichtung nicht weitergesponnen. Wir wissen nicht, wie er das Gewebe hat fortsetzen wollen, er läßt nur den Eindruck dieser Zerschmetterung stark werden.

Auch den Famulus muß man mit Augen der Urfaustdichtung ansehen, er ist noch nicht mit Faust gealtert, sondern er muß jünger sein als Faust selber. Er ist noch nicht das, was Goethe später mit Änderung eines einzigen Wortes aus ihm gemacht hat, der trockene Schleicher, sondern er ist der trockene Schwärmer, wie es im Urfaust heißt. Er ist ein junger Mensch, bei aller trockenen Gelehrsamkeit liebenswürdig in seiner jugendlichen Erscheinung und in seinem eigenen Wertgefühl.

Dann tritt eine große Unterbrechung ein, von der wir nur sagen können: Goethe ist von dem Plan alter Volksspiele in seinem Urfaust nicht abgewichen, und so wird er es auch hier nicht getan haben. In der Szene alter Volksspiele geschah es aber, daß Mephisto als Hausgeist diente. Und dann beginnen, wie das auch die alten Volksspiele schon getan haben, die Weltfahrten. Was kannte nun aber Goethe von der Welt, damals, als er diese ersten Szenen schrieb? Er kannte die Welt des akademischen Studiums, und er war in die Welt des Kleinbürgerdaseins eingetaucht. So hat er zwei Episoden aus Fausts Leben (eine nur durch eine einzige Szene, die in Auerbachs Keller) versinnbildlicht und dann, als zweite Episode auf dem weiteren Lebenswege des jungen Faust, die unter den Händen des jungen Dichters aufquellende und aufblühende wundervolle Folge der Gretchenszenen, das Meisterstück des Urfaust. Wir sehen das alles klar vor uns, eine ummauerte Kleinstadt, bewohnt von katholischer Bevölkerung, die unter großem Einfluß der Geistlichkeit steht; hier ist Gretchen aufgewachsen, der Vater tot, die Mutter eine kirchlich-fromme, strenge Frau. Sie alle kommen gar nicht vor, und wir sehen sie doch klar vor
Frau. Sie alle kommen gar nicht vor, und wir sehen sie doch klar vor uns. Zur Besatzung der Stadt gehört auch der Bruder Gretchens, Valentin.

Die Gretchenszenen also bilden nur eine Station auf Fausts Weltfahrten und sie schließen doch eine ganze Welt in sich ein, eine Liebestragödie, wie Goethe sie nur in seiner Jugend dichten konnte. Gretchen vermag den Geliebten nicht heraufzuziehen, sie ist gefallen und teilt mit Faust die Schuld; ihre Wehrlosigkeit gegen die Versuchung, das ist das unendlich Rührende an dieser Gestalt. In der Alltäglichkeit hat erst Goethe die tiefste Phantasie entwickelt. Dieses Drama nun baut sich so einfach auf, wie kaum etwas in der Literatur. Alles Große ist so einfach, daß der Laie manchmal gar nicht merkt, wie schwer solche Einfachheit ist, daß sie das Höchste ist, was die Kunst geben kann. Ganz einfach entwickelt sich die Tragödie, aber voll innerlichsten Lebens. Sie beginnt mit einem alten Motiv, der Begegnung auf dem Kirchgang. Dort handelt der jugendliche Faust so, wie der jugendliche Goethe in Leipzig gehandelt hat; wie ein Klein-Pariser, frech und frivol, wendet er sich in naiver Besitzgier an dieses holde Geschöpf, aber schon in der nächsten, übernächsten Szene, an ihrem Bett, in ihrem Zimmer, das ihr Geist durchweht, tritt die Läuterung ein, und wenn wir es in Lebensstationen Goethes ausdrücken wollen: aus dem Leipziger Goethe-Faust wird hier der Goethe-Faust von Sesenheim, und wie Mephisto mit dem Kästchen wiederkommt, ist er schon nicht mehr von diesem neuen wegzubringen. Damit nun das Mädchen ihrem Liebhaber sich ergibt, nimmt Goethe die Kupplerin zuhilfe, um so den schnellen Entschluß Gretchens besser zu motivieren. Am Schluß der ersten Gartenszene dieses wundersame Gespräch: Das Mädchen, das immer nur, wie vor sich selbst hin, ein paar Worte gesagt hatte, dieses Kind wird plötzlich beredt, als Faust auf ihre kleine Welt zu sprechen kommt, und in aller Weltliteratur gibt es kein Beispiel, daß diese kleine Welt so verklärt worden ist, wie hier. Diese ganze Reihenfolge der ersten sieben Szenen geht in völlig organisierter Form vor sich; eng zusammengeschlossen und klar stehen die zwei Hauptgestalten vor uns: Gretchen, die reizvollste Frauengestalt Goethes, dann Faust, der hochstrebende Jüngling, unersättlich in Sehnsucht nach Lebensgenuß, noch durchaus der ganz individuell gestaltete Übermensch.

Aber schon ist dieser Faust der ersten Schaffensperiode, wenn auch jung, der Träger zweier Seelen, von denen der gealterte Faust spricht, zweier



sich einander abwechselnder und sich auch tragisch bekämpfender Triebe. Dieser zweite Trieb, der so lockend und so schön ist, bedeutet für den ersten der beiden Triebe, für den schrankenlosen Erkenntnisdrang und Lebensdrang ein stetes Hemmnis. Selbst die Treue gegen Gretchen wäre eine Untreue gegen das eigene Ich. Und auch die Liebe zu Gretchen ist für den ins Ungemessene hinausstrebenden jugendlichen Faust, so tiefbeglückend sie auch für eine kurze Dauer ist, letzten Endes ein Hindernis in seiner eigenen Entwicklung, ein Hindernis, das beseitigt werden muß. Gretchen muß geopfert werden, damit Faust sich für sich selbst und die Welt zu seiner Größe entwickeln kann, und Faust muß diese Schuld auf sich laden, denn das ist seine ewig unlösbare Tragik. Um das Mädchen nicht opfern zu müssen, hätte Faust sie nie an sich fesseln dürfen, hätte er von Anfang an ihr entsagen müssen. Um aber ein Kenner der Höhen und Tiefen des Lebens zu werden, mußte er auch dies erleben. Diese furchtbare Tragik ist ohne Ausweg.

Zu diesen zweien tritt nun als dritter der Mephisto mit dem Äußeren eines Kavaliers. Daraus ergeben sich nun einzelne Widersprüche, die man nicht mit Nörgeleien aufstechen, sondern aus der Doppelnatur des Mephisto erklären muß; so hat der Darsteller es auch wiederzugeben. Mephisto ist durchaus kein allwissender Geist, aber ausgestattet mit einer großen Erfahrung und einer äußersten Lebensklugheit. Aber er hat nur Verstand; der Reichtum des Gemüts, die Wärme der Phantasie sind ihm gänzlich verschlossen. Daher behält er den leidenschaftlichen Menschen gegenüber vollkommene Ruhe. Man muß sich oft auf seine Seite stellen. Aber in allem, wozu die ganze produktive Kraft oder die Liebesfülle eines Menschen gehört, in alledem unterliegt Mephisto.

Nach dieser ersten Liebesszene nun fehlt die langsame, stete Fortentwicklung des Verhältnisses. Von da an sind nur einzelne, ganz kleine, vorbeihuschende Bilder gezeichnet. In Gretchens Stube finden wir sie wieder, das ist dieselbe Stube, in der Faust sich geläutert hat, in der damals der tiefe Friede lag, und jetzt sind Gretchens eigene Worte: „Meine Ruh ist hin!“ In drängender Ungeduld finden wir das Mädchen, ihr Friede von früher ist gewichen und mit einer reinen, keuschen Sprache bringt sie das leidenschaftliche sinnliche Verlangen nach dem

Geliebten zum Ausdruck. Das ist die Überleitung zum Gipfel des Ganzen, zu der zweiten Gartenszene, in der das Befremdende geschieht, daß mit einem Gespräch über die Religion die Bitte um die erste Nacht verbunden ist. Bei jedem anderen Künstler wäre das eine Frivolität gewesen, aber man sehe selbst, was Goethe daraus gemacht hat. Aus dem Gespräche über die Religion erst erfahren wir, wie tief das Mädchen an ihren Gott glaubt, und darum fällt von hier an ein versöhnender Glanz auf die Beiden, die jetzt ihrer Leidenschaft nachgeben, auseinandergehen, um am Abend sich wiederzufinden.

Dann folgt ein Einschnitt, eine Reihe von Szenen hat Goethe nicht ausgeführt. Faust ist geflohen. Diese seltsame Situation, wo die Liebenden fern von einander sind und aneinander denken! Er dachte sich die Andreasnacht, das ist jene Nacht, in der das Mädchen ihren Geliebten im Bilde erschauen kann; in dieser Nacht dachte er sich im Mondschein, in Feld und Wiesen, Faust umherstreifen, wahrscheinlich wieder einer neuen Belehrung durch den Erdgeist sich hingebend und zugleich in der Vaterstadt Gretchen auf offenem Platze in ihrer Verlassenheit vor sich sehend. Diese Szene ist also nicht ausgeführt. Nun nimmt das Drama eine gewaltige Steigerung. Die wichtige Domszene steht nur im Urfaust an richtiger Stelle, wir finden sie aus unbegreiflichen Gründen später im Faust an falschem Platz. Man erkennt die dramatische Klimax. Zuerst hat das Mädchen den Geliebten verloren; das wird klar in der Szene am Brunnen. Sie verliert zu zweit die Mutter. In der wunderbaren Domszene, in der das dies irae, in der das Klingen der Orgel die vollkommene Zerknirschung des Mädchens durch ihr Gewissen zustande bringen, findet diese Steigerung ihren Höhepunkt — und sie verliert zu dritt nun den Bruder in einer Duellszene, die Goethe geplant, aber nicht ausgeführt hat.

Nun folgt wieder eine Reihe von Szenen, in der das Stück seinen tragischen Lauf abwärts nimmt und zur Kerkerszene gelangt, die eine unvergleichlich große tragische Leistung ist, wie sie in aller Welt einzig dasteht. Wenn in dem Eingang der Tragödie Faust immer der Treibende ist, so wird im Verlauf der Tragödie Gretchen mehr und mehr die führende Person.

Was aber hier in dieser Szene von tragischer Gewalt ohnegleis



chen zu leisten war, das muß man sich einmal vergegenwärtigen. Der Inhalt von Monaten war in dieser einen Szene zu geben. Die ganze Seelenreinheit des Mädchens mußte zur Sprache kommen. In alles das hinein durfte nicht ein Ton von Pathos oder von Verherrlichung des Mädchens kommen. So wie sie einst an Gott geglaubt hatte, so hat sie an den Geliebten geglaubt. Das hat Goethe später mit dem wunderbaren Schleier seiner Verskunst verhüllt, aber herber und erschütternder klingt doch diese Szene in dem Urfaust, und die Frankfurter sind glücklich daran, die Wirkung dieser Kerkerszene auf der Bühne erproben zu dürfen.

Alles deutet also darauf hin, daß Goethe sich äußerlich an das alte Puppenspiel hat halten wollen, und damit ist für uns auch die etwaige Fortsetzung, die in Goethes Phantasie gelebt haben muß, schon gegeben, jenes Motiv, das Goethe später zusammenfaßte. Wir sehen die große und die kleine Welt, und so wird Goethe sicher seinen Faust auch einmal in die Welt des Kaiserhofes haben führen lassen. Aber des sind wir sicher: nicht so, wie jetzt der zweite Teil schließt, sollte Faust ursprünglich gerettet werden; sondern Goethe hat ihn zweifellos, wie den Don Juan, zur Hölle fahren lassen wollen.

Diese alte Fassung also will man in Frankfurt spielen, und es ist der Stadt zu dem Unternehmen Glück zu wünschen, wenn es auch die Verpflichtung in sich schließt, daß keine Kompromisse zwischen dem Urfaust und der zweiten Fassung gemacht werden dürfen. Diesen Irrtum werden Spielleitung und Darsteller zu vermeiden wissen. Aber auch die Zuhörerschaft wird solchen Kompromiß im Geiste nicht begehen dürfen, wenn sie den ganzen reinen, tiefen Genuß über sich hinströmen lassen will. Alle Beteiligten müssen sich bewußt sein, daß es sich um ein Fragment handelt, aber um ein Fragment von in sich gegründeter eigenster und erschütternder Deutung.

Über die Dichtungen Fritz von Unruhs

Von Karl Viëtor

Es ist auffallend, daß die schöne Fanfare der Kleist'schen Dichtung kein Echo in deutscher Poesie gefunden hat. Man sollte glauben, einem Volk, das so lange und so schwer um seine nationale Einigung hat ringen müssen, das in Lyrik und Musik einen bedeutenden künstlerischen Ausdruck fand — diesem Volk, sollte man glauben, hätte ein großes nationales Drama nicht fehlen können. Jedoch, der „Prinz von Homburg" weckte keinen verwandten Ton; das einzige vaterländische Drama, welches im 19. Jahrhundert entstand (Wildenbruch), geriet aus den Bezirken der Kunst in die einer dynastischen Begeisterung, deren ehrlicher Stärke kein ebenbürtiges dichterisches Vermögen entsprach. Die neugeeinte Nation hatte eben erst große gemeinsame Taten getan, aber die gleiche Epoche blieb ohne dramatische Feier; nur im Roman versuchte Gustav Freytag, den Weg der deutschen Geschichte nachzugehen. Dringende Fragen weltanschaulicher und soziologischer Art erfüllten das geistige Leben des ausgehenden Jahrhunderts, und das Drama wurde, wie meist in Zeiten des dichterischen Niedergangs, wesentlich zur Erledigung von „Problemen" mißbraucht. Ein sich neu orientierendes soziales Bewußtsein bekam von der Dichtung Erschütterung und zugleich ethische Richtlinien. Die dramatische Dichtung erfüllte so wenigstens e i n e Seite ihres wahren Wesens: Spiegel des Zeitgeistes zu sein; während die auf den Naturalismus folgende Dichtung abbog von aller aktuellen Tendenz und auf rein dichterische Werte zurückzugehen unternahm. Ihrem esoterischen Charakter war Lyrik die gemäße Gattung, und von hier aus wurde auch das Drama, wenig gepflegt, zu lyrischer Szenenfolge verwässert. Was es noch an dramatischer Bühnendichtung gab, blieb Nachklang der naturalistischen Kunstepoche oder Epigonentum des französischen Gesellschaftstheaters. Eine eigentümliche Resignation scheint diesen Stücken die Flugkraft zu nehmen. Des Dichters Aufgabe schien erschöpft, wenn es gelang, ein möglichst getreues Abbild des zu schildernden Vorgangs zu geben; und zwar so, daß unter größter Respektierung des realen zeitlichen Verlaufs, die Außenseite der Geschehnisse reproduziert wurde. Die Meinung war dabei, das Wesen der Dinge stecke in ihrer bunten und be-

weglichen Schale, und deren Wiedergabe müsse notwendig auch ihr Wesentliches vermitteln. Daß man so niemals über eine bloße Schilderung, über ein Referat hinauskam, ist ohne weiteres einzusehen, solange man sich zu keiner deutlichen Stellung zur Welt überhaupt entschließen konnte, fehlte sie notwendig auch dem Einzelfall gegenüber, und aus dem Dichter wurde ein Copist. Das Bild des üblichen dramatischen Vorgangs war, auf ein Schema gebracht, etwa dies: zwischen dem außenseitigen Einzelmenschen und der Umwelt kommt es zu Zusammenstößen, die mehr geschildert als gelöst werden und sogut wie nie eine über den einmaligen Vorgang hinausgehende Bedeutung erlangen. Alles bleibt Anekdote und Sensation, und aus dem Milieu führt kein Weg hinaus ins Menschentum. Die Verklammerung des Einzelmenschen mit der Umwelt wird zwar problematisch, aber als gegeben hingenommen; müde Resignation und falsche Gefühls-Romantik charakterisieren diese Stücke.

*

Heller im Ton und positiver in der Einstellung ist das erste Stück Fritz von Unruhs „Offiziere", das 1911 erschien (Verlag Erich Reiß, Berlin). Zwar versucht der junge Dichter, noch nicht Herr seiner Kunstmittel, in einer überlangen Exposition im Stil des naturalistischen Theaters eine detaillierte Schilderung des Standesmilieus zu geben und malt in der Art impressionistischer Bilder mit hingeworfenen, nervös gegliederten Einzelheiten das Offiziersleben der Friedenszeit. Wichtiger jedoch als diese Dinge, die auch in ihrer dramatischen Wiedergabe noch durchweg konventionell sind, ist der neue Geist, welcher das Stück trägt. Die jungen Offiziere leiden unter der Unmöglichkeit, im eintönigen Friedensdienst ihre nach Tat und Einsatz drängende Kraft an ein würdiges Ziel setzen zu können. Die unerwünschte Untätigkeit verführt sie zu allerhand erniedrigenden Leidenschaften, und Unzufriedenheit mit sich selbst gibt ihrem Leichtsinn etwas Krankhaftes. Da kommt die Nachricht vom Aufstand in Südwest, und die Sehnsucht nach Tat, das Bewußtsein angesammelter Kräfte hat ein Objekt. Es scheint, als gelte es nur, sich einzusetzen und seine Kraft spielen zu lassen. Aber die Disziplin verlangt Enthaltung von allem leidenschaftlichen Einsetzen, fordert auch hier wieder Beherrschung und

Besonnenheit. Der Held des Stückes will das, wie der „Prinz von Homburg", nicht einsehen: „Was jagte mich fort . . . von Heimat und Braut . . . Kämpfen wollt' ich für eine Idee! Bahn brechen andern! Für diesen Traum hab' ich gelebt, gedient . . . Bleibt dieser Rock nur Maskerade —? Fühlen will ich's . . . daß ich Offizier bin . . ." (S. 107). Und wie der Kurfürst dem hitzigen Prinzen, gibt dem preußischen Offizier sein Oberst die Belehrung: „Geh deinen Weg unbeirrt . . . den graden Weg der Pflicht . . . W i e du ihn gehst, mein Sohn, d a r i n sei Held!" Eine zu selbständiger Entscheidung drängende, gefahrvolle Lage zwingt den Offizier, trotzdem aus eigenem Willen und gegen den Wortlaut seines Befehls zu handeln. Lange hält er sich gegen die Versuchung, welche ihn aus der Situation und dem Drängen seiner Kameraden angeht. Schließlich verbündet sich ihnen sein eigener Tatendrang: „Ja! Ich fühl's. Sich ducken . . . das ganze Leben immer: ducken! Willkür gängelt uns! Vor dieser Glut, den Drang zur Tat . . vor jeden Wunsch stellt man: Du s o l l s t!" (S. 124). Er läßt sich den Befehl von seinem Herzen geben, er greift an, eilt zur Rechtfertigung in das Hauptquartier, kommt dort verwundet an und stirbt, ehe der Oberst ihm aus nachträglicher Kenntnis der Vorgänge Absolution für seine Eigenmächtigkeit erteilen konnte.

Die Mängel dieser tragischen Konstellation sind offenkundig: daß unter Umständen ein Handeln g e g e n den wörtlichen Befehl durchaus im Geiste dieses Befehls sein kann, ist unbestritten und war nicht erst dichterisch aufzuzeigen. Daß aber der Held des Stückes an dieser größten und besten Tat seines Lebens vergeht, daß er dabei durch einen Zufall stirbt, ohne den Lorbeer geerntet zu haben, kann nicht als im höchsten Sinne tragisch anerkannt werden. So ist dieses erste Werk mehr ein Heldenleben, als eine Tragödie: auch das Schöne muß sterben. — Immerhin ist hier versucht, aus dem ethischen Skeptizismus der bloßen Schilderung herauszukommen in eine Dramatik, die wieder das Ringen des Individuums mit dem Schicksal zum Vorwurf nimmt; hier geschieht nicht nur um die Hauptpersonen herum etwas Unumgängliches, sie wachsen daran und geraten in innere Bewegung, die sie über sich hinausführt. Eine wichtige Eigenschaft zeichnet dies Drama aber be-



sonders vor allen Stücken der gleichen Epoche aus: es zeigt überall ein starkes und leicht quellendes dramatisches Element, ist so frei von Verlegenheits-Lyrismen, daß schon hier in aller Konvention und unzulänglichen Thematik eine starke dramatische Begabung sich beweist.

*

Die motorische Kraft in den „Offizieren" war das Pflicht-Ethos, wie es sich dem deutschen Menschen, und eigentlich nur dem deutschen Menschen, darstellt. Dieses Pflicht-Ethos (zugleich und allzusehr ein Pflicht-Pathos) ist so sehr das deutsche Ethos schlechthin geworden, daß für jeden unserer dramatischen Dichter der Weg nur über diese Auseinandersetzung zu führen scheint, sofern er eine spezifisch deutsche Welt auf die Bühne stellen will. Antrieb zu jeder der zahlreichen Tüchtigkeiten, welche die Quelle unseres beispiellosen Aufschwungs sind; Surrogat für verblaßtes christliches Ethos; Anspannung des ganzen Menschen zu nichts als tätigem und weit über seine Grenze gesteigertem Leben: so ist der Pflicht-Imperativ gleichsam der Kristallkern, um den alle in Weite und Mannigfaltigkeit strebende Menschlichkeit aufs schärfste diszipliniert ist. Von ihm ergeht an das Individuum das Gebot, zugunsten eines aus höherer Autorität (als welche zugleich eine tiefere Einsicht einschließt) gegebenen Befehls, jede Besonderheit wie jeden allzumenschlichen Wunsch aufzugeben und willig tausendstes Glied zu sein in einem Mechanismus, dessen Sinn nur der Meister kennt. Das persönliche Opfer kann dabei nicht Anspruch auf die Würdigung machen, welche Außerordentlichem zusteht. Da das Individuum an sich einsichtsloses Werkzeug und dinghaft gewordene Tat ist, gilt sein Ausfallen nur als eine Art Stockung, die alsbald durch Eintreten eines gleichwertigen (weil gleich-disziplinierten) Gliedes behoben werden kann. Gegen dieses entpersönlichende und weite Gebiete menschlichen Wesens ausschließende Prinzip gibt es immer neue Revolutionen vom geknechteten Individuum aus, das nicht nur Pfeil, sondern selber Schütze sein will. So war auch die Konflikt-Setzung im ersten Drama Unruh's; aber der Dichter kam nicht zu einer Lösung, die tiefere Erkenntnis oder neues Sehen ahnen ließ. Schönen, aber zufälligen Tod stirbt der Held, und sein Sterben wird erst dadurch rührend, daß Braut und Schwiegervater (der zugleich sein Oberst ist), sich in einer

durch äußere Spannung aufgefrischten Situation um das Sterbebett stellen, und es so zu menschlich-schönen Gesten und Reden kommen kann. Aber der Konflikt des Helden zwischen seinem eingeborenen und durch eindringlichen Befehl verschärften Pflicht-Gebot und dem des Herzens (das zugleich, wenn auch erst durch den Erfolg bestätigt, das der Stunde war), wird zerhauen, nicht gelöst.

Die Problemstellung des nächsten Dramas, des „Prinz Louis Ferdinand" (1913. Verlag Erich Reiß, Berlin), zeigt einen bedeutenden Fortschritt im dichterischen Welterfassen an. Zwar wird auch hier vom Pflicht-Gebot aus die Reinigung des Helden bewirkt, aber der Zwiespalt, in den er gesetzt ist, führt ihn weit über einen milieuhaften Typus hinaus zu dem eines neuen Heldentums. Der durch angeborene Genialität und seine Erfolge zum Führer praedestinierte Prinz wird durch die Not der Stunde, die Stimme des Volkes und die Meinung seiner Freunde bestärkt in seiner heimlichen Zuversicht, ihm habe die Vorsehung die Rettung Preußens übertragen. Die immer gefahrvoller sich steigernde Situation treibt ihn Schritt für Schritt zu eigenmächtigem Handeln gegen den König. Eine Verschwörung der Offiziere, welche ihm den Thron geben will, ist schon geschlossen; da ruft eine Begegnung mit dem übermächtig drohenden Feinde dem Prinzen Treue und Verpflichtung gegen Land und König ins Gewissen zurück. Schöne Worte der verehrten Königin hatten ihn zu dieser Wandlung vorbereitet. Das Angebot der Verschwörer trifft einen neuen Menschen, der alsbald seiner bescheidenen und gewußten Bestimmung zueilt: ein Opfer zu sein unter vielen.

Mit einer künstlerischen Einsicht, von der die „Offiziere" noch wenig ahnen lassen, ist Spiel und Gegenspiel hier aufgestellt und geführt. Prinz und König, zwei gleichwertige Partner, der eine durch Genialität, der andere durch Autorität, sind verstärkt durch eine Anzahl Trabanten, die ihrer Gestalt Resonanz und ihrer Bewegung Milieu geben: die Minister und der Herzog Braunschweig um den König gestellt, Fürst Hohenlohe, Wiesel, Offiziere und Freunde um den Prinzen. Die beiden einzigen Frauen Pauline Wiesel und die Königin, sind Kontrastfiguren ihrem Wesen und ihrem Wirken nach. Der Historie gegenüber verfährt der Dichter dabei mit Freiheit und nach den



Forderungen, die sich auch seiner Intention ergeben.[1]) Die beiden Handlungen sind in kunstvoll wechselndem, an Höhepunkten zusammenschlagendem Rhythmus bewegt, und die Spannung läßt keinen Augenblick aus. Auch hier wieder fehlt jeder lyrische und räsonierende Notbehelf; ob Handlung oder Dialog, jede Szene ist voll von dramatischem Leben. Die lakonische, in ihrer Verkürzung an Sternheim erinnernde Sprache treibt rasch voran, und das Stück läuft in einem einzigen, starken Fluß ab. Diese bedeutende Vervollkommnung in der Beherrschung der dichterischen Mittel scheint die Folge einer Vertiefung des Erlebnisses und der Gesinnung zu sein. Die Gestalt des Prinzen ist zum menschlichen Symbol geworden, das die schönste Wirkung, die eines Beispiels hat. Überwindung seiner selbst und daraus erwachsende Einsicht, Hinausströmen über den individuellen Bezirk, das ist, begrifflich gefaßt, die Wandlung des Prinzen. Es gelingt ihm, im rechten Moment sich von sich selbst zu befreien; er will nun auch, was er soll, und wird so williges Werkzeug des Schicksals. Dabei ist das Wesen des Schicksalhaften in ihm, das mit Notwendigkeit zum Zusammenstoß mit dem eigenen Ethos und den Tatsachen treibt, in einer ungleich tieferen Art gefaßt und dichterisch gestaltet, als in den „Offizieren". Daß er, der durch Natur und soviele äußere Bedingungen zu ruhmvoller Führerschaft Berufene, als beiläufiges erstes Opfer eines über ihn hinausreichenden Geschehens mit Notwendigkeit fallen muß, ist wahrhaft tragisch. Wichtiger erscheint dem Dichter, daß menschliche Läuterung gelinge, als, daß heldisches Ungestüm sich willkürlich austobe. Auch hier ist von Pflicht an entscheidenden Stellen und mit Nachdruck die Rede. Aber darunter ist nun etwas viel Tieferes verstanden; die Königin deduziert das dem Prinzen in einem schönen Gespräch (S. 91):

Königin: Mir befahl Gott, den Weg als Königin zu gehen.

Louis Ferdinand: Hat denn dieses „Muß" ewig Macht! Mir verdunkelt es die Sonne!

Königin: Herrlich: einen Mann zu sehen unter seiner Pflicht. Von ihm geht Kraft aus!

[1]) Die biographischen Zeugnisse sind gesammelt in dem Buch von H. Wahl: Prinz Louis Ferdinand. Verlag Kiepenheuer, Weimar 1917.

Louis Ferdinand: Eisen um brennende Schläfen! Will uns der Himmel denn so hart!

Königin: Ich hätte wohl Mitgefühl. Begriffe ich nicht in seiner Tiefe das Gebot der Pflicht!

Louis Ferdinand: Aber, daß es uns auslöscht! vernichtet — begreifen Sie das auch?

Königin: Ferdinand: Ich bin Mutter.

Louis Ferdinand: Meine Königin!

Königin: Du wirst dich wiederfinden. Ich weiß es. Das macht mich sehr mutig."

Zwar verführt den Prinzen noch einmal der Einfall, er handle nicht aus Selbstgefühl sondern für Preußen, zu äußersten Schritten gegen den König; aber eine seltsame Begegnung mit Napoleon (der Dichter vermeidet mit Klugheit eine zweite dialektische Wandlung) macht ihm die Größe der Gefahr für Preußen mit erschütternder Eindringlichkeit klar: er sieht, daß nur bedingungsloses Opfern seine Bestimmung sei, nur demütiger Einsatz die Verschwörer zur Besinnung bringen kann und jede Eigenmacht Verrat an Preußen wäre. Allseitig schließt sich die Gestalt dieses liebenswerten Prinzen zu einem gerundeten Bild, von dem Mitleid, Schauer und Erhebung ausstrahlt.

*

Die schon bedeutende Klarheit und innere Sicherheit, die der Dichter im „Prinz Louis Ferdinand" zeigt, behauptet sich dem übermächtig von Außen stoßenden Ereignis des Weltkrieges gegenüber nicht. Ganz andere Töne schlägt das nächste, veröffentlichte Drama an, seiner Entstehung und seiner Gesinnung nach ein Kind des Krieges. Aller geistige Besitz scheint verloren, jeder feste Kern zermürbt; die für Unruh typische Helle seiner Figuren ist nun ganz verdüstert, und die Tragödie „Ein Geschlecht"[2]) erscheint auf den ersten Blick als ungeheure Verirrung eines vernichteten Herzens.

Das dramatische Bild ist folgendes: Auf engem Raum, um ein Kirchhofstor gruppiert, stehen einige Personen: Mutter, Tochter, zwei Söhne, von denen der eine nicht spricht. Die Mutter „starr wie die

[2]) Diese Dichtung wurde im Frankfurter Schauspielhause am 16. Juni 1918 uraufgeführt.



Antike", verhalten in Bewegung und Geste, indeß der ältere Sohn und die Tochter mit lebhaften und ausbrechenden Bewegungen um sie branden. Zwischen ihnen geschieht wenig, wenngleich Furchtbares, und das ohne große Bewegung. Der eigentliche Vorgang ist eine Wechselrede zwischen diesen drei Personen, in der sich ihr Wesen darlegt, verschiebt, befeindet, eint und zerbricht. Man denke: ein einziger langer Akt, in dem kaum etwas vorgeht, außer einer Disputation, und der dennoch, seiner Intention nach, ganz und gar kein Konversationsstück, sondern eine Tragödie großen Formats sein will. Das Wesen der dramatischen Kunstform fordert einen gegliederten Aufbau, der in dynamischen Verschiebungen das Erlebnis eines in sich organisch ablaufenden, und vom Dichter ebenso gefaßten Geschehens vermittelt. Der Rhythmus des überlieferten Dramas ist deutlich bestimmt durch die übliche Akt-Einteilung, die innerhalb eines zusammengehörigen Ganzen selbständige Komplexe schafft, und durch diese Gliederung dem inneren Rhythmus der Handlung seinen gemäßen Klang gibt. Jeder Akt wieder fordert einen in sich geschlossenen Ablauf, der Spannung, Steigerung, Höhepunkt und gegebenenfalls auch eine Entspannung braucht. Woraus sich von selbst die Forderung nach Handlung ergibt, welche die Personen in äußerer Bewegung über die Bühne führen muß. Diese traditionellen Kunstmittel waren für eine Dichtung nicht brauchbar, welche eine Auseinandersetzung über die tiefsten Bewegungen der gegenwärtigen Epoche enthalten will und ihre Gestalten, um ihnen größere Klarheit und Objektivität zu geben, aus dem naturalistischen Milieu heraushebt. Abstraktionen kann man nicht auf die Beine stellen, aber wohl Menschen, die allem Zufälligen und Beiläufigen so entkleidet sind, daß sie als personifizierter Typus gesehen und ganz auf das Wesentliche gestellt sind. Wie an ihrer äußeren Erscheinung, in ihren Reden und ihren Beziehungen alles zeitlich Bedingte fehlen muß, so darf auch ihr Handeln nichts anekdotisches enthalten. Sie müssen in einer sozusagen „ewigen Situation" zueinander gestellt sein, und das Geschehen zwischen ihnen kann nicht von außen stoßen, sondern muß ganz aus ihrer inneren Bewegtheit strömen, also ebenfalls typisch, nicht kompliziert durch Zufälligkeiten sein. Unruh überwindet diese Schwierigkeit, die zu einem unlebendigen, reinen Dialogstück zu

verführen droht, auf eine meisterhafte Art. Seine Lösung ist für das heutige Drama durchaus neu und einzigartig: durch Konzentrierung auf engsten Raum muß jede gegenständliche Bewegung, von außen gesehen, vergrößert erscheinen, und die Gliederung geschieht dadurch, daß jede Etappe des Ablaufs durch eine sinnwichtige Rede der Mutter eröffnet wird. Sie hat für den inneren Fortgang des Dramas, wie für seine technische Gliederung, etwa die Funktion des antiken Chors. Ihre Rede ist gedanklich resümierend, weist nach vorwärts und enthält neue Antriebe; sie gibt der erregt aufbäumenden und fast sich überschlagenden inneren Bewegtheit des Dialogs das Gleichgewicht, aus dem heraus er neuen Anlauf nehmen kann. Der ekstatisch vorwärts stürmende ältere Sohn und die ihm geschmeidig folgende, hingerissene Schwester finden ihr ausgleichendes Gegenspiel in der in sich ruhenden, unverführten Mutter. Ihre gemeinsamen Szenen bilden den Hauptkomplex des Stückes, der eingerahmt ist durch die als Auftakt und Kadenz fungierenden Auftritte des jüngeren Sohnes mit den Soldatenführern.[3]) So ist die Dynamik der Handlung gut balanciert, und die schon beschriebene Konzentrierung der Bewegung auf knappsten Raum, der immer eruptive innere Fortgang geben dem Stück stärkstes dramatisches Leben. Das „Gedankendrama" der jüngsten Literaturepoche ist hier überwunden und fortgeführt zu einem wahrhaften Drama, das seine Bewegung nicht mehr aus äußeren Anstößen und Verwickelungen schöpft, sondern dessen sichtbare Bewegtheit unmittelbare sinnliche Umsetzung seelischer Evolutionen ist. Dieses edle Gleichmaß und der organisch sich steigernde Rhythmus des dramatischen Geschehens sind der Ausdruck einer harmonischen sittlichen Struktur. Der Bogen des dichterischen Bildes wölbt sich hoch über alle untergeordneten Werte hinweg, und ist aus dem Leid unserer Zeit hinüber gespannt in den Mittelpunkt des Seins. Ohne große Exposition beginnt die geistige Abwicklung gleich mit dem Wichtigsten, dem Opfer, das der Krieg von jedem Individuum fordert: völlige Aufgabe seiner selbst und Hingabe an ein Höheres. Der Wert der Hingabe ist nicht in Frage gestellt, es wird nicht gefeilscht, ob sie sich lohne; sondern:

[3]) Die thematische Führung zeigt Jul. Petersen in seinem Unruh-Aufsatz (Literar. Echo, 1. Febr. 18) sehr klar auf.



wie es zugehe, daß eine so edle und gerechte Forderung, wie die der Gemeinschaft auf Aufgabe der Eigenpersönlichkeit, zu so furchtbaren Folgen und so übermenschlichen Leiden führen könne! Der Dichter des „Prinz Louis Ferdinand“ kann nicht der Meinung sein, das Leben sei der Güter Höchstes und um jeden Preis zu bewahren. Er begreift nur nicht — mit uns allen — warum es für ein noch so hohes Gut notwendig sei, daß die Menschheit sich alle Bindung, vor allem die der Herzen, zerschlage und entfesselt rase. Die repräsentierenden Personen, welche der Dichter hinstellt, sind von ihm unbelastet mit Schuld oder Recht. Sie alle haben Recht, weil sie alle sind, wie sie ihrem gesonderten Wesen nach sein müssen. Jedem zerbrach die in friedlichen Zeiten gefundene Form, in der sein disparates Wesen sich gesammelt und gebunden hielt. Nun die Gewalt des Krieges mit dem Individuum, das zuvor mit sich nach eigener sittlicher Einsicht verfuhr, etwas machte, es als Ding nahm und von ihm Handlungen verlangte, die seinem Sein nicht zwanglos und rein entquollen — nun der brutale Meißel es an einer Stelle aufhämmerte, zerfiel die ganze Form, und in diesem Chaos wirken einzig noch die Urtriebe, entfesselt, wie die Dämonen aus der Büchse der Pandora. Der älteste Sohn wurde zum Schänder, der zweite zum Feigling, während der jüngste, im Strome der gemeisterten Gewalt schwimmend, sich zu großen, aber ihm zutiefst fremden Taten getrieben sieht. Die Tochter, nach Deutung suchend und nach Hingabe verlangend, wird durch den rasenden Bruder mitgerissen in das Chaos entfesselten Menschentums. Der ältere Sohn vor allem ist der Repräsentant des Kriegs-Menschen: alle überkommene und durch Generationen mühsam gezüchtete Bindung ist ihm vernichtet, Unbegreifliches riß ihn mit, entfesselte das Tier in ihm; die gleiche Gewalt, welche ihn umbog zu einem neuen gewalttätigen Menschen, will ihn nun um ihrer eigenen Bewahrung willen, als Frevler beseitigen. Er steht erschüttert vor sich selbst und dem fremden Verhängnis. Recht und Unrecht seines Tuns vermag er nicht mehr zu scheiden, er fühlt nur noch den elementarsten, brutalen Trieb: Leben zu fühlen und sich darin als Wesen zu erleben. Daß das Weib vor ihm die Schwester ist, weiß er kaum noch, und es gilt ihm gleich. Sie ist Weib und ihn, den dem Tode Verfallenen, verlangt nach stärk-

ster Lebensbejahung. Was kann er dafür, der Zerbrochene, der nicht mehr weiß, woran er sein sittliches Gefühl orientieren soll? Die Auseinandersetzung mit der Mutter zwingt ihn zur Distanzierung zu sich selbst, er ist in der qualvollen Lage, jeden Zusammenhang der Welt neu denken zu müssen. Die Kraft zum Glauben überhaupt hat er verloren, und sein Bemühen stößt im Umkreis seines Denkens auf nichts als Unbegreiflichkeiten. Er kommt zu keiner Synthese seines veränderten Zustandes mit dem Schicksal, das ihn so verwandelte. Überall rennt er gegen die gleichen Schranken und bricht schließlich, ein gehetztes und vom Chaos in ihm vernichtetes Tier, in diesem furchtbaren Zirkel zusammen. Stumm steht neben ihm der feige Bruder, in Fesseln sich windend. Der Dichter findet für seinen Mund keine Rede, sein Schweigen schließt, wie Bernhard Diebold in der Kritik der Aufführung fein bemerkte (Frankfurter Ztg. 166. 1918. Abendbl.) Urteil und Verzeihung des Dichters ein. Das Gegenspiel der Mutter verteidigt das Recht des Gewordenen und die Bindung eines in Demut nur-seienden Herzens, das nicht promethidisch fühlen *kann* und nicht faustisch fühlen *will*, sondern sich ergibt in die geheimnisvolle Bestimmung, aus der heraus es blühen und fruchtbar sein muß. Die Mutter ist nicht weniger gequält von dem Schicksal, das auch sie getroffen hat, wie der Sohn. Sie gab ein Kind hin, die beiden anderen Söhne sind entwurzelt und dem Tode verfallen, die Tochter ist aus dem Gleichmaß geworfen und der jüngste Sohn noch den Gefahren des Kampfes ausgeliefert. Das Schwert im Herzen, steht sie in den Trümmern ihres Geschlechtes und ist dennoch Verwalterin des fruchtbaren und nicht zu zerstörenden Lebenswillens. Sie will, wie die Kinder, sich ebenfalls nicht ergeben in die Zerstörung der entfesselten Zeit; aber sie glaubt an die gute Kraft, die sie Mutter werden ließ, und vertraut, daß ein kommendes Geschlecht zu hellen Zeiten und zu neuer Sammlung sich durchfinden werde. Alle Mütter will sie zum Blutbund gegen den noch herrschenden Wahnsinn aufrufen, voll des Glaubens an das kommende Licht. Und im jüngsten Sohn findet sich schon ein Vorkämpfer des neuen Menschentums, wenngleich der Dichter noch kaum positive Ausblicke zu geben wagt. Die Soldatenführer endlich sind ebensosehr durchdrungen von dem Recht ihres Amtes, als welches ist: die ihnen anvertraute Gemeinschaft so



gut es geht durch den verheerenden Sturm des Krieges zu steuern und sie gesammelt zu halten, solange dieses das Gebot der Stunde ist. Darum wollen sie die verwirrten Söhne beseitigen, und darum schließen sie auch der Mutter den Mund, denn sie „rührt an Gott“:

„Wie sollen Menschen ihrer Tage Sinn
ergriffen leben, wenn Verzücktheit herrscht!“

So ist auf allen Seiten gleiches Recht, und der Dichter hat mit bewunderungswürdiger Kraft das Licht auf seine Gestalten gleich verteilt. Oder vielmehr: das Dunkel. Denn daß er es nicht wagen kann, für einen Teil in diesem dreifach gestaffelten Spiel sittlich Partei zu nehmen und ein erkennbares Tor zu nahem Auswege zu öffnen — das erschüttert vielleicht am meisten an dieser Tragödie. Für ihn, der mitleidend die Leiden des heutigen Menschen hinausschreit, zeigt sich keine nahe Sonne, wenn sie auch der ein wenig unorganisch aufgesetzte Schluß schüchtern anzukünden scheint. Seine Absicht war, Schrei zu sein für unsere Qual, Ankläger unseres unbegreiflichen Schicksals. Wo ist Recht und wo Unrecht? Auf allen Seiten gleichmäßig. Dieses Gleichgewicht macht das Schicksal stagnieren, und keine Erkenntnis vermag noch sich herauszuschwingen. Des Dichters Stimme ist nicht die eines Deutschen, sondern die eines Menschen. Seine Klage ergeht im Namen der dem Kriege Verfallenen und ist im Namen aller gesagt. Das gleiche Entsetzen traf alle: die Form ist jedem Individuum zerbrochen, und jeder ist dem Chaos überliefert. So scheint ihm alles Leben und Lebenzeugende hassenswert, und um jede Innigkeit des Gefühls, die ihm die Mutter in friedlichen Zeiten vermittelt hatte, flucht er ihr nun ebenso, wie er sie einst darum geliebt.

Es geht in allen diesen Auseinandersetzungen um ein Äußerstes, und so findet der zuckende Mund Worte, die in ihrer rücksichtslosen Deutlichkeit und prallen Gegenständlichkeit oft die Grenze barocker Verwirrung streifen. So in manchen Worten des ältesten Sohnes:



„Ich muß dorthin, wo wirklich Wahrheit herrscht
und Lug nicht mehr wie eine Regenschnecke
das Reinste meiner Triebe überschleimt.“

Oder:

„. . . Das Licht erscheine,
vor dessen Donnerglanz uns Herrschsucht schlau,
Gemäuern gleich, wie Eulen schlafbetäubte!“

Aber ebenso findet der Dichter Bilder von stärkster Eindringlichkeit. Die Tochter sagt dem feigen Sohn:

„Tauch auf! Du blasser Kopf! Tauch auf! Empor!
An Hochzeitsbetten seist du angenagelt
als schlechtes Ampellicht für neue Zeugung.“

Und an einer anderen, helleren Stelle:

„Ein Riesenvolk, das vom Geschlecht des Tags
sich losriß und die Einsamkeit der Sterne
zu seiner Wonne Lustgefährten wählte.“

Freilich fehlt nahezu allen Formulierungen, zumal der gedanklich schwierigsten Stellen, die letzte Formung. Der Stoff scheint oft zu spröde gewesen zu sein, als daß dichterische Kraft ihn überhaupt meistern könnte. Oder hat dem Dichter die Hand zuweilen gezittert? Dieses Erliegen der dichterischen Kraft, dieses nackte Zutagetreten des Stoffes, das man zumal bei der ersten Annäherung an das schwierige Werk wie einen Chok erlebt, spürt man vom Stück her als Abstoßung. Der Poet ist da ein rechter Repräsentant unserer Zeit, der ohne Glauben und Sicherheit in schwerste Prüfung gestürzten; selbst er, der Sprecher für uns alle, vermag sich nicht immer so distanziert und kräftig zu bewahren, daß alles sich ihm zu künstlerischer Form befreie. Es ist, als verschlüge es ihm zuweilen die Stimme.

*

So sehr die Bedingungen zutage liegen, welche den Dichter zu so chaotischem Werk trieben, und so gut wir, seine Zeitgenossen, sein Leiden mitfühlen können: man kann bei aller Erschütterung, die man dem „Geschlecht“ verdankt, diese Tragödie nicht als letzte Erfüllung hinnehmen. Die Distanzlosigkeit des Dichters, ist sie auch menschlich-begreiflich und erschütternd, macht, daß sein Erlebnis ihn mehr erdrückt, als trägt. Ein Krampf wirft wirre und klare, dunkle und leuchtende Worte aus ihm heraus, und dieser Wechsel stürzt den Zuschauer in einen Wirbel widerstreitender Empfindungen, deren Endsumme Qual, nicht aber Erlösung ist. Der vom Entsetzen des Krieges ge-

schüttelte Dichter weiß nur zu schreien, als sei jedes andere menschliche Vermögen in ihm vernichtet. Zwar ist die neue dramatische Struktur und Technik genial in der Erfindung und groß in ihrer Wirkung. Doch findet der Dichter sich keinen eigenen Stil, welcher der neuen dramatischen Konstellation entspräche, sondern rettet sich in klassizistische Formen, durch die barocke Eckstasen wunderlich brechen. Nur an einzelnen Stellen ist eine organische Rundung zu spüren, und man muß die dichterische Kraft bewundern, der trotz gewaltiger innerer und stofflicher Widerstände dennoch ein so großes Werk, wie dieses Kriegsdrama, gelingt. Aber gerade um dieser seiner möglichen Berufung willen in dichterarmer Zeit erwarten wir Deutschen von Unruh geklärtere und reichere Leistungen. Der „Prinz Louis Ferdinand" war beides in manchem Sinne schon mehr, als das „Geschlecht". Freilich ruhen unter Zensursiegeln noch zwei weitere Kriegsstücke, und vielleicht hat der Dichter hier schon erfüllt, was man ihm und uns wünscht. Nach den bisherigen Leistungen möchte man vor allem glauben, daß von Unruh am ehesten das neue *vaterländesche Drama*[4]) zu erwarten sei. Zwar: für Kriegsstücke ist, wenn die europäische Verwirrung sich endlich gelegt hat, zweifellos *nicht* die Zeit. Unruh selbst deutet seine und unsere Hoffnung an:

> „Es naht der Tag, voll Lachen steigt er auf,
> da wir von der Erinnrung harter Last,
> die uns in unsres Ursprungs Dämmer zwingt,
> befreit sind, und wie Adler hoch im Flug
> der Qualgebirge Gipfel selig streifen!",

und da mögen selbst die Musen auf lange Zeit von Krieg und Kriegeslärm schweigen. Und doch möchte man sich von Unruh vaterländische Dramen wünschen; Dramen, in denen nicht irgendein „Interessantes" gezeigt und abgehandelt, in denen nicht nur ein unlebendig Allgemeines gesagt würde; sondern Dramen, die unser eigenstes Wesen, in diesen unerhörten Stürmen behauptet und geschützt, aus aller Verwirrung zu schöner Klarheit führen; die in der farbigen Hülle deutscher Individualität die ewige menschliche Seele zeigen; und aus Liebe zu

[4]) Womit durchaus nicht ein Drama mit vaterländischem Stoff gemeint ist; sondern eines, in dem die Welt von deutschem Wesen aus neu entdeckt wird.

deutschem Wesen sich mühten, Zwiespältigkeit zu deuten, Tiefe und Höhe als schöne Einheit zu zeigen. Dazu gehört nicht Wissen allein, dazu gehört zuerst und vor allem Liebe zu Deutschland. Unruh hat sie, auch aus der Dämmerung seines Kriegsdramas leuchtet sie hervor. Man fürchte nicht, daß solche vaterländische Dichtung die nationale Trennung, die der Krieg notwendig herbeigeführt hat, noch verstärken müsse. Im Gegenteil: auf ein allgemein Menschliches muß jede Dichtung zielen, sofern sie Dichtung sein will; aber der Weg in diese hellsten Regionen ist nicht gradeaus einzuschlagen, er führt zumal für uns, die allseitig Verwirrten, nur für die Selbstbesinnung. Der Dichter zeige uns, welches unser wahres Wesen sei. Seine Mission möge endlich wieder die eigentlich künstlerische sein: das verlorene Paradies zu malen und die Sehnsucht nach Vollkommenheit zu entfachen. Solch eine Dichtung vor allem erwarten wir von Unruh. Aus Liebe geboren, sei sie edelste Spiegelung des sich besinnenden Volkes.



August Strindbergs „Band"

Ein Gespräch

von Bernhard Bernson

Der Eine

Mit welcher Hartnäckigkeit Sie sich an Das Band klammern; als wäre ein Quaderstein der ganze Dom, eine Welle der volle Ozean; als ob Proteus Strindberg nur diesen einen naturalistischen Einakter und nicht zehn andere seinem großen „Vater" auf die Bühne nachgeworfen hätte! Als Vierzigjähriger. Nach Damaskus, Rausch, Totentanz, Ostern, Luther, Königin Christine als Fünfzigjähriger. Seine Kammerspiele: Wetterleuchten, Brandstätte, Gespenstersonate, Scheiterhaufen als Sechzigjähriger. Ein Gehirn, das vor solchen Entladungen dramatischer Kampfkraft nicht bezwungen wird, ist nur zu schwach, oder zu feige, sich ihr mit Männlichkeit zu stellen.

Der Bühnenherr

Sie verlaufen sich ins Pathos, Verehrter. Nicht wir klammern uns an das Band, sondern Sie. Wir spielen es.

Der Eine

Aber falsch. Sie spielen Tolstoi statt Strindberg!

Der Bühnenherr

Wir spielen Strindberg.

Der Eine

Ja, Ihren Strindberg; das ist Strindberg, wie Sie ihn verstehen, nicht wie er sich selber will. Sie stellen Menschen zum Zweikampf der Seelen auf die Bühne; nach Strindbergs Gebot; gewiß; aber Ihre Menschen scheinen nur zu kämpfen, damit ihnen nach dem Streit die Versöhnungsküsse besser schmecken; sie kratzen und beißen sich und reißen an ihren Ketten. Aber diese Ketten sind nicht Schlangenleiber aus Erz und Gift, sondern Papierrosen. Ihre Freifrau sprüht Galle, Gift und Haß im „Band", gewiß; sie peitscht mit Strindbergs Sprache den Freiherrn, und der Freiherr peitscht die Freifrau, der Mann foltert das Weib, das Weib foltert den Mann; sie geißeln sich einander in die Hölle der Einsamkeit. Aber wie? Mit Strindbergs Worten? Ja. Aber auch in Strindbergs Sinn? Nein! Das ist es. Sie

wickeln seine Geißeln in wollene Windeln, bevor sie losschlagen und verpacken seine Wortgewitter in Watte. Sie spielen Strindberg nicht, damit sich letzte, unlösliche Lebenstragik erfülle und im Donnersturz der dramatischen Lawinen das eine, einzige Weltgesetz in die Seele blitze, das Strindberg-Faust erlebt und gestaltet hat, das heißt:

Der Andere

Alles ist Folter! Ja? Gott ist nur Folterknecht! Ja? Leben die Folterbank! Ja? Liebe das Folterfeuer! Ja?

Der Eine

Ja! Denn Alles ist Kampf. Strindberg ist Kampf. Darum ist Strindbergspiel immer Seelenkampf, Kriegsspiel. Das Spiel unserer Zeit. Denn Strindberg ist der Dichter unserer Zeit. Aus ihm schreit die prometheische Kampfbegierde unserer Zeit, die jede Nervenfaser zum Dolch gegen die Lüge spitzt. Gegen die Lüge von Mensch zu Mensch; gegen die Lüge von Mensch zu Gott; gegen die Lüge von Gott zu Mensch; gegen jeglichen Betrug der Sinne am Geist. In Strindberg drängt unsre Zeit, unser aller Kämpfen und Erleiden, aufgespürt in den tragischen Quelltiefen und in dramatischer Formerfüllung gestaltet nach der Bühne, die durch ihn die Zeit versteht.

Der Andere

Wollen Sie, daß ich Strindberg als Kind und Erleider unsrer Zeit erlebe, der unter ihren Mächten bis zum Irrsinn gelitten hat, und erwarten Sie stärkstes Gefühl von mir für die passionale Schmerzhaftigkeit seines Lebens, so sage ich: Ja! Wollen Sie aber, daß ich Strindbergs Drama als dichterischen Auskampf unsrer Zeit erlebe, so sage ich: Nein! Denn Strindbergs Drama ist nicht bis zum Kampf gediehen. Strindbergs Drama ist nicht Kampf, sondern Zank. Strindbergs Zankdramatik stammt nicht aus jenem tiefen Erleben am Menschen und an der Zeit, aus dem die Tragödie geboren wird, einem Erleben, das sich durch die eigenen Leiden hindurch freikämpft zu den Grundgesetzen des Lebens. Diese Grundgesetze der Gesamtheit aber liegen jenseits des Spuks gequälter Nerven, hoch über den Schaumbergen des Zufälligen und tiefer vor allem als die Pseudotragik der Schwachen Stunde, an deren Dornen der Dramatiker Strindberg hängen geblieben ist.

Der Eine

Strindberg hat Ihnen nicht genug gelitten!

Der Andere

Er hat zu viel an seinem Ich, an seiner bürgerlichen Not und an seinen überreizten Nerven gelitten. Und zu viel übelgenommen. Er saß zu lange in seiner Ichbezüglichkeit gefangen, die ihn alles Erleiden als persönliche Unbill empfinden und übelnehmen hieß. Strindberg, der ganze Mensch, in seinem Lebensablauf und seiner Gestaltung in den großen Bekenntnisromanen ist Kampf und Tragödie durch die gesetzmäßige Notwendigkeit in der Tragik dieses Lebenskampfes. Aber außer diesem einzigen, wahrhaften, gelebten Strindbergdrama eines Prometheus wider Willen sehe ich keine Dramatik Strindbergs, die etwas anderes wäre, als eine furchtbar bedrückende Höllenbrenghelei: Der Mensch in die Hölle seiner Schwächen gebannt, zerbricht nicht darin durch übertragisches Gesetz, sondern wird von Kakaphonien flachbürgerlichen Gezänkes zur Fratze entstellt und in Fetzen zerrissen, die nicht leben und sterben, aber mit allen Künsten der Hölle einander foltern und beschimpfen können.

Der Bühnenherr

In Ihrer Übertreibung empfinde ich als ein Richtiges, daß Strindberg nicht wie unsre großen und mittleren Tragiker Menschen mit gesteigerten Stärken und Schwächen oder mit normaler, sondern mit halber oder geschwächter Menschlichkeit auf die Bühne stellt, so eine Art Rentner des Gefühls, die sich jeden Pfennig ihrer Liebesausgaben vorrechnen; überhaupt sehr viel und sehr pfiffig rechnen. Aber wir laufen immer wieder im Kreis herum und verlieren das „Band". Bleiben wir dabei. Ich spiele „Das Band" und die andern Einakter weder um Strindberg totzuspielen, wie der Eine, noch um ihn zum gesetzgebenden Theatergott zu erheben, wie der Andere von Ihnen meint. Ich spiele es, weil Strindbergs Werk ein Recht an das Theater hat, in allen seinen Teilen gepflegt zu werden; sodann weil mir „Das Band" zur unausweichlichen Auseinandersetzung mit Strindberg, dem Dramatiker geeignet erscheint. Denn dieses Band hängt zwischen Strindberg, dem Vierzigjährigen, dem sogenannten Naturalisten und Strindberg, dem Rückwanderer in die Romantik, die

immer seine Heimat war; zwischen Strindberg, der wie Nietzsche zum Weibe, mit der Peitsche zum Theater kommt, das ihm eine Biblia pauperum ist, eine „Volksschule" für die Jugend, für Halbgebildete und Frauen, die noch die niedrige Fähigkeit besitzen, sich betrügen zu lassen; zwischen dem Rationalisten Strindberg, der vom naturalistischen Schauspiel und namentlich vom Einakter eine Befreiung des Theaters von der gräßlichen Ästhetik erwartet, die nach seiner Meinung im Begriff war, die Menschen unglücklich zu machen und das Theater in ein „politisches Reithaus, in eine Sonntagsschule" zu verwandeln und dem andern Strindberg, den wir besser kennen, der das Sündenkreuz auf die Bühne pflanzt und Swedenborg und Hegel predigt. Das Band stammt aus Strindbergs Verkrampfung in Kampfstitanei, in der er die grausam-starken Kämpfe des Lebens die Quelle seiner Lebensfreude nannte und den Geruch besang, der ihm „von den Schlachtfeldern des Lebens mit ihren Leichenhaufen, Jammerschreien, Verwundeten und Toten als befruchtenden Südwind einer neuen Weltanschauung vom Leben als Kampf" zutrug. „Das Band" hängt zwischen diesem und dem alternden Strindberg, der mit zerfetzter Seele von der Bühne über die Erkenntnis weint, daß Kämpfen gleich Leiden sei.

Der Eine

Sie sagen . . . Kampf, und das ist auch Kampf, was sich im „Band" mit der blinden Wucht eines Gewitters am Menschen vollzieht. Erleben Sie denn nicht auch, wie sich im Rahmen dieser sechzehn Szenen, der nicht straffer und unerbittlicher um Menschenschicksale gespannt sein könnte, die ewige Tragödie des Menschen überhaupt erfüllt? Er greift im infernalisch-göttlichen Sinnenbrand nach der Schöpfung in ihren schönsten Gestalten; aber er liebt zu heiß, und das Geliebte verbrennt ihm in der Umarmung zu Asche. Und was nicht verbrennt, frißt seine allzersetzende und zerfetzende Wahrheitsgier, die sich durch kein Parfüm der Lüge betäuben läßt. Es beißt sich durch die Dinge bis in ihre heimlichste Wahrheit, wo sich ihre tragische Verwandlung von Liebe zu Haß, von Schönheit zu Schmutz erfüllt, wo Glaube Zweifel wird und Recht als Unrecht wirkt. So erlebe ich „Das Band" von der ersten Szene ab, die als Prolog gleichsam, in starken Holzschnittgriffen, aus Höllenschwarz und schneereinem Weiß gemischt, die letzte

Schlacht zwischen zwei Menschen ins Rasen bringt. Ja, das ist mehr, als die trübe Historie einer Ehescheidung; das ist Endkampf zwischen Natur und Kultur, zwischen Liebe und Haß, zwischen Mann und Weib, zwischen zwei Geschlechtern und Generationen sowohl, wie zwischen zwei Volksschichten um die Herrschaft. Lassen wir aber diesen kunstvollen Leib, der ebenso urwüchsige Natur wie reine Kunst ist, kühn in Problem und Gestalt, selber wirken, anstatt ihm noch länger in Bildern und Begriffen das Fleisch vom Gerippe zu zerren. Da sind zwei Menschen unsrer Zeit, Baron Sprengel, die Freifrau. Freie, sublimste Liebe band sie aneinander; Liebe überwand soziale Kluft und zeitgeistiges Gift, das die Stellung der Geschlechter vertauschen, den Mann zum Sklaven des Weibes und das Weib zum Folterknecht des Mannes machen will. Aber die Liebe wird Haß und der Zeitgeist Gift in der Ehe, in die sie sich von bürgerlicher Konvention hineinzwängen lassen; ihre Liebe muß Haß werden im Käfig der Ehe, wo ihnen die weiten Räume und Sehnsüchte der einsamen Stunden fehlen, in denen die satte Seele wieder durstig nach Liebe wird und in bräutlicher Inbrunst verjüngt um sie wirbt. Ehekäfig aber zwingt zur nähesten Nähe, in der die Liebe entweder von den Bleigewichten der Gewohnheit plattgedrückt wird, oder an der Wärme des unbegrenzten Beieinanders sich immer wieder zu verzehrenden Fiebern entzündet, Liebe in der einen, Haß in der nächsten Minute, bis die foltermüde Seele die bürgerliche Kette zerreißt, aus dem Käfig bricht und auf die Schlachtbank gerät. Schlachtbank ist das Gericht der bäuerlichen Schöffen im „Band", die haßvolle und unerbittliche Richter sind, weil zwischen Baron und Bauer die Mauer pharisäischer Frömmelei und sozialen Hasses steht. Vor Pfarrer, Richter, Bauer und Büttel breiten Mann und Weib ihre Ehe aus, durchleben ihre ganze Qual noch einmal im Kampf um das Kind, das die einzige schöne, reine Blüte ihrer Ehe ist. Sie kommen mit dem Willen zur Verständigung, zum reinen Abschied aus einer Ehe, die Hölle geworden ist. Aber die zersetzte Liebe, verwandelt zu Haß, ist stärker, als der friedliche Wille. Aus sanftem Wort wird wieder Zank, aus Zank Streit und rasender Kampf mit Haß, Rachsucht, giftigem Vorwurf und Geißelschlag, der alle Hüllen der Scham von ihnen reißt, bis sie zitternd vor Schmerz in der gemarterten Nackt-

heit ihrer Seelen vor einander stehen, der Gewalttäter — Mann, die Hure — Weib, wie die Natur sie geschaffen hat und erkennen, daß kein Gericht der Erde, keine Macht des Himmels und der Hölle sie scheiden kann, weil sie aneinander geschmiedet sind „durch das Band, das ihre Liebe ist, die Gestalt angenommen hat, die Erinnerung an die schönsten Stunden, das ihre Seelen verknüpft, das Stelldichein, wo sie sich immer wieder treffen werden, ohne es zu wollen.“ Und dieses Band reißt ihnen das Gericht aus den Händen! Darum geht der Kampf weiter, „von Schafott zu Schafott, ohne einen barmherzigen Henker zu finden“, der diese beiden Menschen erlöst, die ihre Qual gegen Gott schreien, weil er die „Höllenliebe in die Welt kommen ließ, um die Menschen zu peinigen.“

Der Andere

Der Kampf geht weiter, sagt Strindberg. Immer wieder spricht er von Kampf, immer wieder von Liebe. Kampf und Liebe sind die beiden Farben seiner dramatischen Fahne. Ich glaube an sie. Ich glaube auch an Strindbergs Kampfwillen, aber nicht an seine dramatische Kampfkraft, die ihm der Zeitgeist zerbrochen hat. Ich glaube weder an seinen Kampf, noch an seine Liebe, noch an seinen Menschen im Drama, denn wie hier, im „Band“ sein Gott nur der Teufel ist, der halbe Gott, dem er die andere Hälfte unterschlägt, so ist sein Kampf nur Zank, seine Liebe nicht Zeugung, sondern Ermattung, so wie der ganze Mensch seines Dramas in der bürgerlichen Mittelschicht allein und nicht in der Erde wurzelt. Das Drama fordert aber zum Zweikampf zwischen irdischen und göttlichen Gesetz den ganzen Menschen, der in der Erde wurzelt und von ihr mit dem Trieb auch die Waffen zum Kampf empfängt. Das Drama fordert den ganzen Menschen auch von Strindbergs Zeit, die eine Zeit der unerhörten Brechungen und Zersetzungen war, die mit den Hämmern, Walzen und Bohrmaschinen der Technik, mit den Scheidewassern der „Naturwissenschaften“ vom körperlichen ins seelische Leben des Erdmenschen eindrang und aus seiner plumperen Ganzheit die Vielheit einer höchst empfindlichen, überscharfen, beweglichsten Nervenseele formte, die ihr eigenes Dasein sowohl wie den Kosmos nurmehr als eine Fülle allerfeinster, gebrochener Schwingungen und Nuancen in schmerzhafter Wollust erlitt. Diese

Zeit hat auch Strindberg erlitten. Aber ein anderes ist es, seine Zeit zu erleiden, und ein anderes, zu ihrem Wesensgesetz durchzudringen, mit dem allein der dramatische Chronist die Brücke schlagen kann, die von der Vergangenheit über den Strom der Gegenwart in die Zukunft führt. Zu diesem Wesensgesetz, das sich gestalten, aber nicht zum Begriff formulieren läßt, führt die natürliche Forderung, vor der Brechung und Differenziertheit der modernen Seele nicht den Blick für die unzerstörbare Ganzheit des Menschen zu verlieren, der als naturhaft Gewachsener immer ein Ganzes bleibt, in wieviel unerhörte Brechungen dividiert er sich vor dem Zeitgeist auch spiegeln mag. In Strindbergs Drama sehe ich aber den Menschen nicht als ein Ganzes, in dem der Dichter die reich differenzierten Teile des Menschen zusammenfaßt, sondern als eine Bruchrechnung, als seelische, körperliche oder bürgerliche Teilerscheinung wider die Gesetze der Natur und Kunst, denen ohne die Einheit der tragenden Grundstoffe keine lebendige Gestaltung gelingen kann.

Der Eine

Bezwingt Sie denn nicht die erbarmungslose Wahrheit, mit der Strindberg die Wirklichkeit gestaltet? Das ist doch Form und Leben von unserem Leben, unser Leiden und unser Kampf, unsere Zeit, der Strindberg den Spiegel vorhält, um ihr zu zeigen, was sie aus dem Menschen macht.

Der Andere

Nein! Was Sie so zwingend an Strindberg erleben, ist mir keine Wahrheit, sondern die sogenannt „richtige" Beobachtung von Zufällen und Fällen unsrer kranken, schwachen und müden Stunden, gut beobachtete und geistreich berichtete Tat-Sachen. Das aber macht doch den dramatischen Dichter, daß ihn seine innere Anschauung des Naturganzen und Gesetzmäßigen zwingt, die Einzelerscheinungen des Lebens in ihren Zusammenhängen mit diesem Naturganzen zu gestalten. Strindberg aber unterliegt als Opfer seiner Zeit der Wirklichkeit. Vor der Fülle der Einzelerscheinungen und Icherlebnisse, die er in schmerzhafter Reizbarkeit erleidet, gerät seine Stellung vom Ich zum Ganzen in eine kranke Verkehrung; sich selbst zu nahe, rückt ihm die Gesamtheit so fern, daß er ihr Wesensgesetz nicht mehr zu erkennen vermag. Die Wirk-



lichkeit zerschlägt ihm den Menschen, Gott und die Natur. Nichts Peinvolleres, als das Bild des dramatischen Strindberg, der in der Grelle und im Gelärme der elektrischen Großstadt, im Alkoven, vor Gericht, in der Wüste, in Himmel und Hölle seinen Menschen suchen geht und nichts findet, als Fetzen. Fetzen und Bruchteil war sein Erlebnis in der Wirklichkeit. Fetzen und Bruchteil fügt er darum zum Drama, um die Brüchigkeit der Wirklichkeit zum Gesetz auch für die Ewigkeit zu erheben. Das ist ihm nicht gelungen. Das wäre ihm nur dann gelungen, wenn in seinem Drama die Tragödie der Brüchigkeit sich am ganzen Menschen und an den Grundgesetzen des Lebens erfüllte. Wo ist aber der ganze Mensch, wo das gesetzmäßige Muß im „Band", dieser Scheidung einer Ehe, die nie bestanden hat? Zeigen Sie mir an einem Wort die Liebe, von der so viel gesprochen wird und die nirgends aus dem nervösen Gebrodel hervorbricht! Oder ist das Kampf zwischen Mann und Weib, wenn ein listiger Fetzen seine Nervenschwäche an einer Hysterika mißt? Nein! Dazu ist dieser Baron in seinem Gemisch von gallertartiger Sinnlichkeit und Sentimentalität nicht der Mann und die Freifrau nicht das Weib. Denn das ist kein Weib, was Strindberg hier wieder auf ein Bruchstück hurenhafter Weiblichkeit reduziert, das ist vielleicht ein Geschöpf unsrer Zeit von gestern, aber nie Weib, nie Mutter!

Der Eine

So denken Sie doch an die zehnte Szene im „Band"! Wenn Mann und Weib sich noch einmal in die Augen sehen, während die Schöffen über dem Urteil brüten, da bricht in der Erinnerung an das Kind, das allein die Kosten für dieses grausame Scheidungsspiel tragen wird, todwunde, aber doch reine, ganze Menschlichkeit durch.

Der Andere

Die einen Satz lang anhält und nur eine Redeblüte ist, die kranke Selbstliebe überlügt. Was ist das für eine Menschlichkeit und Liebe zum Kind, in der sich kein Naturtrieb mehr regt; die nicht dem Kinde gilt, sondern das Kind besitzen und ihm die Zukunft stehlen will — nur dem angeheirateten Widerpart zum Trutz und Leid? Das ist eine Kindliebe, wie die „Eheliebe", die nicht weit davon sich an der Verrechnung der gegenseitigen Ehebrüche zur trüben Flamme entzündet, die mir

diese ganze, dramatische Betonkonstruktion beleuchtet. Das ist dort, wo in Mann und Weib das Bewußtsein ihrer Schwäche, des eigenen, wie des Kindes Schicksal keimt; dort, wo der Auskampf zwischen Mann und Weib erst beginnen müßte mit dem Einsatz ihrer ganzen Naturkraft, damit der Zank zum Kampf wird, der nicht allein die eine Hälfte der Liebe, die Sinnenkitzel ist und zerfleischt, sondern auch ihre andere Hälfte, die zeugende, heilende, beglückende Liebe, die nicht nur brennt, sondern auch wärmt, in das Schicksal eines Menschenuntergangs einbezieht. Da fragt die Freifrau: „Glaubst du, daß ich dich je geliebt habe?“ Und der Baron antwortet: „Ja, einmal wenigstens! Wie ich dir untreu wurde. Da war deine Liebe sublim. Wie schade, daß du meine Gattin wurdest. Als meine Geliebte hättest du einen unbestrittenen Sieg gewonnen und deine Untreue wäre nur die Blume meines jungen Weines gewesen.“ „„Ja, deine Liebe war immer sinnlich!““ seufzt die Freifrau. . . Das ist ihre „Liebe“ und ihr Haß, der wie Strindberg sagt, das Futter des Kleides ist. Das ist Strindberg, der in der Ehe sitzt, wie in jenem Garten, wo er die Nachtigall singen hört. Er hört die Nachtigall, aber er glaubt nicht, daß die Nachtigall singt. Lesen Sie in seinen Blumenmalereien und Tierstücken, wie er mit der rückwärts leuchtenden Laterne des Verstandes nach Beweisen sucht und scheinbar findet, daß die Nachtigall nicht singt, sondern krächzt. Sie sagen wieder, er sucht die Wahrheit. Was kümmert es mich, ob der Vogel Nachtigall oder Drossel heißt, wenn sein Gesang nur wahr ist, was kümmert es mich, ob hinter „Hamlet“, „Lear“ und Sturm ein Name „Shakespeare“ oder „Bacon“, hinter den „Bürgern von Calais“ ein Name „Kaiser“, hinter dem „Geschlecht“ der Name „Unruh“ oder ein anderer steht. Das Werk ist da, und daß es aus Menschengeist entsprungen ist, das ist die Wahrheit. Daß Nachtigallengesang in der Natur ist und zusammenklingt mit dem Geflüster von Liebenden, mit dem Gegeifer von Zankenden, mit dem Röcheln von Sterbenden im Trommelfeuer, das ist die Wahrheit, und der Beweis von Strindberg, daß die Nachtigall eine Hochstaplerin und die Drossel die verkannte Sängerin ist, ein Trug. Trotzdem ihm sicherlich einmal ein Vogel über den Weg geflogen ist, der wie die Nachtigall singt und nicht die Nachtigall ist: die Spottdrossel, die sie nachahmt. Ist diese Spott-

4

Manfred und Beatrice, von Paul Ernst

Erstes Bild

Entwurf F. K. Delavilla

Uraufführung im Frankfurter Schauspielhaus am 21. Februar 1918


Manfred u. Beatrix

drossel nicht das Symbol seines Unglücks, das ihm immer wieder auch am Menschen widerfährt?

Der Bühnenherr

Ja, das ist ein Symbol für den ganzen Erleider Strindberg, der nun einmal nicht der große, freigebige Liebhaber der Schöpfung ist, dem sie Tragödien gebiert; aber sie hat ihm die Tiefe, die er besaß, bis zum Rand mit Leid gefüllt: Die Wucht und Masse der Materie, die sein Zeitgeist ihm entgegenwarf, war zu groß für sein Vermögen, ihr eine Seele zu schaffen, sein Erleiden unter den Zähnen und Rädern der Maschine gewordenen Welt-Sphinx so stark, daß er seine Wunden als Gesetz empfand. Er besaß nicht mehr die Ganzheit der Seele, die mit der Wucht des Eindeutigen und Geschlossenen Geist in die Zeitmaterie schlägt. Aber ein Ganzes bleibt, wie Sie ja selber erkennen, auch dividiert ein Ganzes, und wenn ihm die Zeitseele die Ganzheit nahm, die durch den Stoff in die Tiefe dringt, so geschah es wohl, weil sie dafür feinere, spitzere und ätzende Organe brauchte, um mit Geist die Materie in ihrer Breite zu durchsetzen, die mit nie geahnter Gewalt ihre Massen auf den Menschen häuft, um ihn unter ihr Gesetz zu zwingen, das heißt, unter die Herrschaft der Maschine, die er unter ihrem Zwange sich selber gebaut: Maschine, die Arbeit entseelt; Maschine als Organisation, die Freiheit raubt; Maschine, die den Geist und Maschine, die alle Schönheit des blühenden Fleisches, die Sinnlichkeit zerreißt. Das war Strindbergs Tragik, daß er zu tief in die Maschine geriet und sich erst von ihr befreit hat, als es für sein Drama zu spät war. Diesen geläuterten Dichter Strindberg des „Blaubuchs", der „Historischen Miniaturen", des „Bewußten Willens in der Weltgeschichte" vermag ich aber nicht von dem Strindberg zu trennen, der im „Band" vor uns steht, nicht anders, als ein Kind seiner Zeit, das sich in ihr verlaufen hat und heftig schreit, um das Angstklopfen seines Herzens zu übertönen. Gibt Strindbergs Drama auch nur einen Teil vom Menschen, so sehe ich in allen seinen Gestalten immer wieder Strindberg selbst, in dem der Rest zum Ganzen ist. So spiele ich Strindberg. Nicht als Tolstoi, wie Sie mir vorwerfen, sondern ganz einfach als Strindberg, dem sich oft wider Willen das Wort im Munde verwandelt, dem immer noch etwas in der Kehle sitzt, das nicht über

4

Manfred und Beatrice, von Paul Ernst

Erstes Bild

Entwurf F. K. Delavilla

Uraufführung im Frankfurter Schauspielhaus am 27. Februar 1918


Manfred u. Beatrix

die Zunge will, aber immer mitschwingt, auch wenn er das Gegenteil sagt. Oder vergewaltige ich Strindberg, wenn meine Freifrau diese sechs Worte: „Ja, deine Liebe war immer sinnlich!“ kaum hörbar sagt, mit einem schweren Stocken, das ein wenig Scham und klaglose Trauer zwischen sich und ihren Mannfeind legt, oder wenn sie oft, durch eine rasche, schuldbewußte Bewegung gleichsam den schwachen Worten nachspringt, die ihr wider besseren Willen entfahren? Wie wäre „Mit dem Feuer spielen“ erträglich, wenn ich es anders spielte? Es wäre statt einer Komödie ein Fratzenspiel, dessen Humor nicht aus dem Herzen, sondern aus der Galle kommt, eine zur Plattheit gedrückte Häufung von Betrugsmöglichkeiten im engsten Rahmen. Ich spiele eben Strindberg den Zänker als den Kämpfer, der er in seiner Gesamtheit war, wenn mich sein Kampfproblem auch nicht in die Untiefe der Zeit führt, die zwei andere Dramatiker erreichten, und die Strindberg leider unterschätzt und als „fossile Ausgrabungen der Deutschen“ in seine dramaturgische Rumpelkammer geworfen hat: Kleist und Hebbel.

Der Eine

Immer wieder die Väter und Großväter! Wir Söhne wollen auch leben.

Der Bühnenherr

Das ist Ihr Recht, wenn Sie der Bühne geben, was sie braucht: Gestaltung aus Blut und Geist, Kunst, die lebt und nicht nur Programm, oder Schatten, oder Betäubung ist. Ich wünsche Ihnen Kraft dazu und reine Hand und erhoffe nichts sehnlicher, als daß Ihr Jungen den Dramatiker Strindberg überlebt, der ja Euer Vater ist, als Chronist einer Elterngeneration, deren Kinder im Weltkampf stehen. Laßt Euch nur nicht von der Zeit zerbrechen! Aber flieht sie nicht! Laßt Euch den Menschen, den Ihr gestalten wollt, weder durch Trommelfeuer zerreißen, noch durch Wissen zersetzen! Hängt mit unendlicher Verliebtheit an Erde und Schöpfung, und das Werk wird Euch gelingen. Nur müßt Ihr viel lieben, viel leiden und — viel können.

Spanisches Drama in Deutschland

Von Matthias Friedwagner

Spanien ist für uns ein fernes Land. Aber gerade während des Weltkriegs hat sich das Gefühl für eine „Erneuerung des geistigen Bündnisses unserer nicht bloß dem Stamme, sondern mehr noch ihrem innersten Wesen nach verbrüderten Nationen", wie sie schon vor zwei Menschenaltern Ferdinand Wolf vorgeschwebt, immer tiefer befestigt, und so schauen auch wir mit steigender Aufmerksamkeit und offener Gesinnung des Vertrauens nach Spanien hinüber, von wo sich uns eine Freundeshand in so ernster Zeit entgegenstreckt. Nicht Eigennutz führt uns zu diesem Volke. Spaniens Kunst und Literatur sind alt; an ihnen vermögen wir künftig unseren Durst nach Schönheit zu stillen, ohne daß eine Erinnerung an uns zugefügtes Leid aufsteigt. Unsere Beziehungen zu diesem Lande sind auch nicht erst ein Ergebnis der Gegenwart. Sie reichen vier Jahrhunderte zurück, in jene Zeit des ausgehenden Mittelalters, da die Kunst Gutenbergs über die Alpen und Pyrenäen drang und selbst in der Neuen Welt, (wo man sie jetzt so eifrig gegen uns zu gebrauchen weiß) das erste Buch aus deutschen Händen darbot. Seither sind wohl mehr spanische Bücher nach Deutschland gewandert — anfangs auf weiten Umwegen und meist in anderem Kleide — als umgekehrt. Erst allmählich beginnt sich ein Ausgleich zu vollziehen. Diesen alten Beziehungen nachzugehen, ehe wir uns der Gegenwart zuwenden, ist für die Erkenntnis der Eigenart beider Völker nützlich und gibt einen Maßstab für das, was auf literarischem Gebiete an Hoffnungen für die Zukunft berechtigt ist.

Wohl das älteste spanische Buch, das zu uns über Italien den Weg gefunden, ist die „hübsche Tragödie von zweien liebhabenden Menschen, einem Ritter Calixtus und einer edlen Jungfrauen Melibea" (1520), die unter dem Namen der Celestina durch Jahrhunderte ein zum Teil recht ausgelassenes Leben geführt und noch in neuerer Zeit einer deutschen Ausgabe würdig befunden ward. Dieses alte spanische Drama zeigt bereits den novellenartigen Charakter, der mit starkem lyrischen Einschlag die ganze Gattung noch in der Blütezeit des 17. Jahrhunderts kennzeichnet. Seither sind viele spanische Stücke unter oft wechselndem und kaum wiederzuerkennendem Namen nach Deutschland ge-

kommen und in Dresden, Hamburg, Frankfurt a. M. und sogar im fernen Danzig nachgewiesen. Spanische Berufsschauspieler gab es schon 1568 in Wien, 1604 in Paris, wo 1666—73 eine eigene Truppe im Dienste der Königin stand. Der kurfürstliche Hof zu München pflegte bei seinen verwandtschaftlichen Beziehungen zu Madrid seit jeher die spanische Literatur. Auch englische Komödianten wanderten mit spanischen Stücken durch Deutschland. Lope de Vega erschien bereits 1652, wenige Jahre nach seinem Tode, auf der Hamburger Bühne und Calderons bekanntestes und vom Wechsel der Zeit am wenigsten berührtes Stück „Das Leben ist ein Traum" wird schon 1674 in Dresden erwähnt. Auch der berühmte Magister Velthen gab Stücke Calderons und mehrere dieser Dramen blieben bis ins 18. Jahrhundert auf dem Spielplan. Besonders mußten die Jesuiten, welche ihre Schultheater mit großer Pracht auszustatten verstanden, für einen Dichter eingenommen sein, der einen großen Teil seiner dramatischen Werke als kirchliche Festspiele geschaffen hatte. Kein Spanier aber konnte und kann noch heute in Deutschland an Volkstümlichkeit sich mit dem Verfasser des Don Quijote vergleichen; keiner hat einen so weit und tiefgehenden Einfluß ausgeübt. Wie er den Stoff zu etwa 30 französischen Lustspielen geliefert, so gab der spanische Roman auch für 10 deutsche die Anregung und den Inhalt. Ihm zuliebe haben viele Deutsche — und sehr berühmte darunter — spanisch gelernt; er hielt (1782) Goethe wie ein Rettungsgürtel über den prosaischen Akten. Aber unsere Aussprache des Namens weist noch heute auf französische Vermittlung.

Wie Cervantes gegen die Ritterromane, so kämpfte Lessing gegen die französische Geistesrichtung besonders im „regelmäßigen" Drama. In diesem Streite fiel sein Blick nicht zufällig auf Spanien, das einen ungleich reicheren „nötigen Vorrat" an Bühnenstücken liefern konnte, als ihn Gottsched bei den Franzosen fand. Wieder ist es Calderons „Leben ein Traum", was Lessing zuerst fesselt. Zwar blieb sein Vorhaben, dieses Stück und die Novellen des Cervantes aus dem Urtext zu übersetzen, unausgeführt, aber durch kritische Besprechungen und eine Schrift über Huarte, mit der er 1752 zu Wittenberg promovierte, zeigt er sich wenigstens mittelbar in spanischer Literatur bewandert. Emilia Galotti weist, wie sein „Faust," den Einfluß jener Beschäfti-

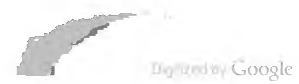
gung auf. Die Hamburger Dramaturgie, wo einmal Calderon, wiederholt Lope erwähnt werden, verrät aber tiefere Spuren des Eindringens in diese fremde Welt nicht. Auch ihn, wie so viele andere, haben wohl die sprachlichen Schwierigkeiten ernstlich gehemmt. Tief ist Herder in das Wesen der spanischen Dichtung eingedrungen, obgleich auch er seinen „Cid" großenteils aus Frankreich geholt hat. Bei Herder begegnet man zum erstenmal einem nicht nur literarischen Verhältnisse zu Spanien. Eine innige, schwärmerische Begeisterung zog ihn zu der Heimat seines Helden hin. Eine sanfte Glückseligkeit scheint ihm in jenen Gefilden zu herrschen, nach denen eine ungestillt gebliebene Sehnsucht ihn zog. Mit einer Wärme, die auch von den Romantikern kaum überboten wurde, spricht er von dem Lande der Romanzen. Die Fülle der Volkslieder vergleicht er mit „Hainen von süßen Früchten", und diese echte Liebe hat ihn sowohl als das gepriesene Spanien in Deutschland volkstümlich gemacht. Die Erforschung der Volksseele Spaniens hatte Herder auf den Gedanken geführt, daß die Romanzen aus gotischen Liedern hervorgegangen und die Spanier eigentlich Araber seien, die „durch Germanenblut veredelt" wurden. Die Romantiker liebten es, mit Herder und Wilhelm von Humboldt, sich unserer Verwandtschaft zur alten westgotischen Oberschicht des Pyrenäenlandes zu erinnern und eine vielbemerkte Ähnlichkeit der Charakterzüge davon herzuleiten. Wie weit auch dichterische Phantasie dabei mitspielen mochte, ein sichtbares Ergebnis war immerhin zutage getreten: Deutschland lernte die Spanier unbefangener beurteilen, als es durch die parteiisch gefärbte Brille der französischen Aufklärer, die solang den europäischen Geist beherrscht hatten, möglich gewesen war. Noch Goethe im „Egmont" und „Clavigo", Schiller im „Don Carlos" sahen die spanischen Verhältnisse mit den Augen der Franzosen an.
Wieder anders wurde das Bild, als Wilhelm von Humboldt, Tieck und, durch diesen veranlaßt, Wilhelm von Schlegel, die Blicke auf das Land jenseits der Pyrenäen lenkten. Statt schwärzester Finsternis sah man bald nur goldigen Sonnenglanz. Die Vorstellung schwelgte besonders gern auch in landschaftlicher Schönheit und einem glückseligen Naturzustand des Landes. Keiner der romantischen Dichter hatte es übrigens selbst gesehen. Zurückhaltender, auch in Sachen der Lite-

ratur, äußerte sich Wilhelm von Humboldt, der im Frühjahr 1799 seine erste spanische Reise unternahm. Seine Briefe von dort erweckten die größte Aufmerksamkeit. Von allen Südländern schienen ihm die Spanier den nördlichsten Charakter zu besitzen und ihre Offenheit und Treue dem deutschen Wesen verwandt zu sein. Den Zwiespalt zwischen Idealismus und der Prosa des Lebens, wie ihn Cervantes geschildert, sah er nun in Wirklichkeit vor sich: den immerwährenden Gegensatz zwischen der stolzen Erinnerung an die vergangene Zeit der Größe und den sorgenvollen Tagen der Gegenwart. Damals las Goethe eben das Trauerspiel „Numancia" des Cervantes, das später auch Fichte zu seinen Reden begeisterte. Die Gestalt der Mignon ist eine lebendige Erinnerung an Goethes Beschäftigung mit den Novellen des spanischen Dichters, nur hat Goethe dem Heimweh, welches ihn selbst mehr nach Italien als nach dem ihm wenig bekannten Pyrenäenlande zog, eine seinem eigenen Gefühle entsprechende Richtung gegeben.

Nach W. von Humboldt rief Wilhelm von Schlegel Aufmerksamkeit — und mehr als jener — Begeisterung für Spanien hervor. Mit einer kleinen Auswahl von Calderons Schauspielen (1803—09), die er in seiner eigenen Übersetzung vorlegte, erweckte er eine Stimmung, die am treffendsten durch sein Sonett: „O Calderon, du hier schon gotttheittrunken . . ." gekennnzeichnet ist. Dieser „Herold der Wonne" war freilich in Deutschland und Oesterreich längst kein Fremder mehr; es bedurfte nur eines Anstoßes, um eine Lawine von Begeisterung in Bewegung zu bringen. In Hamburg, Breslau, München und Nürnberg war der „Alkalde von Zalamea" unter dem sonderbar und hart klingenden Titel „Amtmann Graumann" aufgeführt worden, im Wiener Burgtheater in den Jahren 1781—98 nicht weniger als 23 Mal. W. von Humboldt las in Paris das Stück noch kurz vor der spanischen Reise, fast wie eine Vorbereitung dazu. Zwischen 1771 und 1802 konnte man in Wien 29 Mal das „Laute Geheimnis" (Secreto á voces) hören, aber auch Mannheim und München blieben nicht zurück. Schlegel fand also den Boden schon wohl gepflegt vor, aus dem er so reiche Ernte ziehen sollte. Goethe brachte den „Standhaften Prinzen", den er immer wieder gelesen, im Jahre 1811 je dreimal in Weimar und Lauchstädt zur Aufführung. Er wurde damals von Rührung über-

mannt. So hatte er schon am 28. Januar 1804 an Schiller über dieses Schauspiel geschrieben: „Ja, ich möchte sagen: wenn die Poesie ganz von der Welt verloren ginge, könnte man sie aus diesem Stücke wieder herstellen.“ Aber bereits am 13. Oktober 1802 berichtet der Philosoph Schelling, daß Goethe Calderon mit Shakespeare nicht nur gleich, sondern fast über diesen stelle. Auch Schiller gestand in einem Briefe an den später berühmt gewordenen Calderon-Übersetzer Gries, daß ihm durch die Bekanntschaft mit dem spanischen Dichter eine neue herrliche Welt aufgegangen sei. Aus den Gesprächen mit Eckermann geht hervor, daß Goethe noch zwanzig Jahre später die „theatralische Vollkommenheit“ und technische Kunst in Calderons Stücken sehr hoch schätzte, die große Verstandesmäßigkeit seiner Dichtung aber als die Ursache geringen Einflusses auf ihn erklärte. Ihre Naturen seien zu verschieden. Schillern hätte er, sagt Goethe, wie andern, geradezu gefährlich werden können, und es sei daher „ein Glück, daß Calderon erst nach dessen Tode in Deutschland in allgemeine Aufnahme gekommen“. Hier ist das Wesen des Calderonschen Theaters ganz vortrefflich mit wenigen Worten gekennzeichnet. Vielleicht ist es gerade diese Eigenschaft Calderons (der die Wirkung jedes einzelnen Zuges seiner Stücke im Voraus berechnete), welche Lessing, wenn er sie gekannt hat, zu ihm hinzog. Wir denken dabei besonders an Emilia Galotti. Ähnlich wie Goethe äußert sich W. von Schlegel in der 35. „Vorlesung über dramatische Kunst und Literatur“ über Calderon. Zum Unterschiede von Lope de Vega finde sich bei ihm „nichts aufs Geratewohl hingeworfen, alles nach sicheren, konsequenten Grundsätzen mit den tiefsten künstlerischen Absichten in vollkommener Meisterschaft ausgearbeitet“.

Da Schlegel und seine Zeitgenossen unter den spanischen Dramatikern Calderon verhältnismäßig am besten kannten, konnte es nicht fehlen, daß dieser als der vollkommenste Ausdruck spanischen Wesens angesehen wurde. Er teilt heute diesen Ruhm allerdings mit Cervantes und Lope de Vega. Zweifellos aber bedeutet er einen Hochgipfel, der mit den beiden andern die oberste Linie darstellt, die bisher in der spanischen Literatur erreicht worden. Seine tiefe Gläubigkeit, die ans Wunderbare grenzt und von Fanatismus nur schwer zu unterscheiden ist, seine Stellung zum Königtum, dem er blind ergeben war, sein hochgespannter



Ehrbegriff und die häufige Verwendung der Eifersucht als Triebkraft des Handelns, geben ihm eine Stellung, die ihn durch zwei Jahrhunderte als Vertreter seines Volkes erscheinen läßt. Das Aufflammen der Calderon-Begeisterung ist noch heute für uns an der Zahl der Übersetzungen und der Aufführungen in jenen Jahren erkennbar. Ein ganzes Dutzend seiner Stücke kam von 1816—34 auf die deutsche Bühne, darunter am öftesten „Das Leben ein Traum“ und „Der Arzt seiner Ehre“. Das erstere war in Deutschland zwischen 1807—24 öfter aufgeführt worden als Shakespeares meistgespielte Stücke und noch 1836—38 ist die „Liebe im Eckhaus“ („Casa con dos puertas mala es de guardar“) ein Zugstück deutscher Theater gewesen. Dann geht die Beliebtheit bald zurück. Einzelne Städte bleiben indessen Calderon treu. So erscheint sein Name in den Jahren 1867—77 einundzwanzigmal auf dem Münchener Theaterzettel, ein paarmal auch in Wien, Frankfurt a. M. und einigen anderen Bühnen, die ihren Spielplan nicht bloß nach dem Zulauf einrichten, und eben in unseren Tagen hat man in Würzburg die „Große Zenobia“ gegeben, welche schon Goethe zu Weimar aufführen lassen wollte. W. von Schlegel glaubte an die bleibende Wirkung vieler Dramen Calderons, wenn sie gehörig bearbeitet und erneuert würden, und der Graf von Schack erhoffte sich sogar von der spanischen Bühne her eine Wiedergeburt des deutschen Theaters, die nun allerdings ausgeblieben ist. Anders urteilen Tieck und Friedrich von Schlegel. Aber noch Hugo Schuchardt, dem wir zwei schöne Aufsätze zum Calderon-Jubiläum im Jahre 1881 verdanken, hält die Lebenskraft einiger Lustspiele (z. B. Dame Kobold, Hüte dich vor stillem Wasser, Der Versteckte und die Verhüllte) für hinreichend groß, um eine literarisch gebildete Zuschauerschaft nicht bloß als Curiosum, wie Rapp in seinem „Spanischen Theater“ gemeint hatte, zu fesseln. Und warum sollte der „Richter von Zalamea“ in Adolf Wilbrandts Bearbeitung nicht immer wieder möglich sein, da uns im Theater doch ganz andere Aufregungen zugemutet werden? Selbst das grausamste aller Calderon'schen Eifersuchtsdramen, „Der Arzt seiner Ehre“, ist 1818—54 in Schreyvogels Fassung dreiunddreißigmal in Wien gegeben worden, und diese Stadt steht doch sonst nicht in dem Rufe eiserner Nerven. Soviel an Aufregung wie Shakespeare hat auch

Calderon seinen Zuschauern nicht geboten. Freilich ist seine Welt der unsern fremder geworden als die der Engländer.

Man hat Calderon den letzten Dichter des Mittelalters (und sogar der Inquisition) genannt. Sein Vorgänger Lope de Vega ist es viel weniger und konnte doch bei uns nie recht heimisch werden, obgleich ihn schon Lessing als Schöpfer des spanischen Dramas und wegen seiner Natürlichkeit sehr gerühmt hatte. Ein halbes Dutzend Lopescher Stücke, oft ohne Namen des Verfassers, war auf dem Umwege über Italien wohl längst in Deutschland bekannt geworden, aber Friedrich von Schlegel findet ihn (1799) „roh und gemein" und Goethe kennt ihn kaum; er nennt ihn Lopez. Wilhelm von Schlegel scheint ihn gleichfalls wenig zu kennen und den übrigen Romantikern war er auch nicht viel mehr als ein fabelhafter Vielschreiber. An keinem Dichter hat sich die Sorglosigkeit der Form so bitter gerächt wie an diesem genialen Improvisator, der halb Europa mit Stoffen und Einfällen versorgt und dabei kaum seinen Namen richtig auf die Nachwelt zu retten vermocht hatte. Erst durch Grillparzer ist Lope zu verdienter (aber nur vorübergehender) Würdigung gelangt, wie Artur Farinelli, der beste Kenner deutsch-spanischer Literaturbeziehungen, dies so anziehend beschrieben hat. Anfänglich stand ja auch Grillparzer im Banne Calderons. „Eine neue Welt tat sich auf, als Calderon seine ersten Strahlen durchs weichende Gewölk herübersandte". Nicht anders hatte vorher Schiller dessen Wirkung geschildert. Die „Ahnfrau" und „Der Traum ein Leben" sind redende Zeugen für Grillparzers Beschäftigung mit Calderon. Das „Leben ein Traum" hatte eben 1816 Schreyvogel in Wien neu übersetzt und seine Hochschätzung der Spanier ist auch für den jungen Grillparzer bestimmend geworden. An 150 Stücke Lopes las dieser im Laufe von fünfzig Jahren in der Ursprache und seine Eindrücke sind in Bemerkungen niedergelegt, die unter dem Titel „Spanische Studien" vereinigt wurden. Er nennt darin Lope die poetischste Natur der neueren Zeit. Calderon kommt daneben nur noch kurz zum Worte. In großer Übereinstimmung der Auffassung und fast auch des Ausdrucks begegnet sich Grillparzer mit Goethe, den er mit Lope vergleicht, während Schiller ihm mit Calderon wesensverwandt schien. Diese beiden nennt er Dichter für die Jugend, jene fürs Alter.



Calderon sei ein großartiger Manierist, während Lope bei aller Künstelei der Form eine tiefe und innige Naturempfindung zeige, in der ihn niemand übertroffen habe. Was beiden Spaniern und auch sonst ihren Landsleuten gemeinsam sei, das fand Grillparzer im lyrischen Charakter ihrer Dramen, der den ganzen poetischen Wert derselben auszumachen scheine, soweit dieser nicht schon in der Sprache begründet sei. — Darin liegt aber auch ihre innige Beziehung zu Grillparzers Art.

Neben Lope de Vega und Calderon sind noch andere ältere spanische Dramatiker von Ruf und Bedeutung in Deutschland bekannt geworden, teilweise recht früh schon, so Ruiz de Alarcon, Tirso de Molina („Donna Maria" von Halm übersetzt), Moreto („Donna Diana") und de Rojas. Sie alle haben einen übereinstimmenden Zug, den man als völkische Eigenart der Spanier überhaupt deuten kann, aber auch ihre Besonderheit, an der eine erstaunliche Fülle von Begabung ersichtlich wird. So waren die Spanier in Europa unbestrittene Meister des Theaters, bis die Franzosen sie erreichten und dann fast verdrängten. Seit Beginn des 18. Jahrhunderts herrschte in Spanien nicht nur ihr Königshaus, die Bourbonen, sondern auch, durch dieses begünstigt, französischer Einfluß in der spanischen Literatur, von dem sich das Land nicht wieder ganz hat frei machen können. Früher Gläubiger der großen französischen Dichter, ist es Schuldner der kleineren geworden. An die Stelle eines unabhängigen einheimischen Dramas ist mehr und mehr farblose Nachahmung des Auslandes getreten, bis der allgemein europäische Charakter schließlich auch in Spanien überwog.

Aber an dichterischen Werken konnte es in einem Lande nie fehlen, dessen Sprache an sich schon Poesie ist. Und so hatte Wilhelm von Humboldt nicht Unrecht, wenn er in einer Zeit des literarischen und politischen Tiefstandes auf die Zukunft vertraute. Ein deutscher Kaufmann, Böhl von Faber, wirkte seit 1818 im Sinne W. von Schlegels in Spanien für die Wiedergeburt des Theaters durch die Belebung alter einheimischer Erinnerungen. Ein anderer Landsmann Eugenio Hartzenbusch, der Sohn eines deutschen Vaters und einer Spanierin, schrieb das beste Trauerspiel der romantischen Richtung, die „Liebenden von Teruel", in dem die Überlieferung der Lope und Calderon wieder lebendig wurde, die noch in José de Zorilla fortlebte. Sonst

war die spanische Romantik eher ein französisches Erzeugnis. Die Fruchtbarkeit der Vorfahren schien Breton de los Herreros († 1873) mit seinen bürgerlichen Lustspielen zu erreichen. Zu uns ist davon kaum etwas gedrungen. Den neueren Bestrebungen zur Anbahnung eines engeren geistigen Verhältnisses zu Spanien verdanken wir aber die Aufführung eines der besten Stücke des in seiner Heimat seinerzeit viel gefeierten Dichters Manuel Tamayo y Baus († 1898) in Frankfurt am Main, wo dessen Trauerspiel „Un drama nuevo" (Yorik) im „Neuen Theater" 1916 wiederholt mit Beifall gegeben wurde. Der Dichter bringt hier das Theater auf die Bühne; Shakespeare tritt als Leiter seiner Truppe persönlich auf, und der Rollenneid zweier Schauspieler führt zur Rache, die in der Aufdeckung eines verbotenen Liebesverhältnisses besteht. Ein neues Drama (so heißt der Titel) soll eben aufgeführt werden, aber der Mord im Stück wird mit wirklicher Waffe vollzogen. Es ist keine spanische Umwelt, wie man sieht, und A. Dumas der Ältere mit seinem „Kean" mag dem Dichter die äußere Anregung gegeben haben. Tamayo kennt, wie alle neueren spanischen Dichter, natürlich Frankreich sehr gut; er kennt, wie einst seine Landsleute des 17. Jahrhunderts, auch die italienische Literatur und hat, was ihn uns enger verknüpft, Schillers „Kabale und Liebe" nachgeahmt sowie die „Jungfrau von Orléans" übersetzt. Über das Ausland aber fand er den Weg zurück zu einheimischer Art und sein geschichtliches Schauspiel „Wahnsinn aus Liebe" knüpfte an Lope de Vega und Calderon an. Tamayos Nachfolger Echegaray († 1916) ist in Deutschland nicht unbekannt geblieben und versuchsweise auch aufgeführt worden. Sein Realismus hat nichts von völkischer Eigenart.

Im neuen Jahrhundert hat ein Dramatiker, der das moderne Spanien zu verkörpern scheint, dort schon in jungen Jahren große Erfolge errungen, und sein Stern scheint sich noch in aufsteigender Bahn zu befinden. Es ist Jacinto Benavente (geb. 1876), von dem Dr. Max Brausewetter, ein im Kriege dem Flüchtlingslager in Frankreich erlegener deutscher Arzt aus Malaga, mehrere Dramen übersetzt und zum Teil bearbeitet hat. Benavente hat Shakespeare und Molière übertragen und an diesen beiden großen Meistern sich gebildet. Er beherrscht die Mittel der Bühne mit großer Sicherheit und bringt Menschen aller Gesellschafts-



klassen mit scharf umrissenen Zügen auf die Bretter. Auch die oberen Schichten fanden an ihm einen unerbittlichen Beobachter und Schilderer. Scheinbar entfernt er sich oft weit vom heimischen Boden, auf dem die Brüder Quintero ihre echt spanischen Gestalten finden, und ist in den Spielhöllen der Winterkurorte ebenso menschenkundig wie in den Schlössern des europäischen Adels. Aber er hat den Zusammenhang mit der Heimat und ihrer Vergangenheit keineswegs ganz aufgegeben. Immer und überall ist er ein scharf zusehender Beobachter, der seine Wahrnehmungen mit dem Griffel festhält und daraus Gestalten für die Bühne schafft. Seinen Menschen fehlt es nie an Witz und Leben, selten auch an Ironie, fast immer aber an der Fähigkeit behaglichen Lachens, die wir seit Cervantes als hauptsächlichsten Zug spanischen Wesens zu nehmen gewohnt waren. So haben die Spanier sich wohl doch seither stark geändert. Seine Stücke geben gern ein Abbild der „Gesellschaft", überall, daheim und in den Weltbadeorten. So werden sie von selbst zur Gesellschaftssatire, der manchmal ein versöhnender Schluß nicht fehlt. Die innere Gärung, in der die Menschheit vor dem Kriege schon, auch in Spanien, sich befand, wird in fast allen seinen Stücken sichtbar und macht sie zu Urkunden der „Gesellschaftskultur" zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Es ist schwer, sich einen größeren Gegensatz zu denken als zwischen Lope, Calderon und den Zeitgenossen Philipps IV. einerseits und dem neuen spanischen Drama mit Benavente andrerseits. Schon äußerlich fällt der Abstand in die Augen. Dort die oft verwirrende Fülle von Ereignissen und Verwickelungen in jedem Stück, hier eine höchst einfache Handlung mit langsamem Fortschritt erst gegen das Ende zu; dort eine stete Abwechslung von Situationen, hier eine einzige, aus der sich alle Konversation — denn diese nimmt einen großen Raum ein — und jede Begebenheit naturgemäß ableitet; dort zwar Charakteristik — und besonders bei Calderon oft eine vortreffliche — aber selten Charakterentwicklung, so daß regelmäßig der Abschluß nicht durch innere Gründe, sondern aus äußeren Lagen erfolgt, gern mit dem König als Deus ex machina oder gar der göttlichen Dazwischenkunft, wie etwa in der „Andacht zum Kreuze"; hier bei Benavente sorgfältige Begründung jedes Tuns aus dem Charakter heraus. So steht die ältere Dramatik

Spaniens dem volksmäßißgen italienischen Intrigen-Theater des Cinquecento näher, die neueste ist in ihrem Hauptvertreter modernes europäisches Gesellschaftsspiel, an dem das Vorbild der Franzosen und dann Ibsens nicht wirkungslos geblieben ist.

Es ist schwierig, die so umfangreiche und vielgestaltige dramatische Tätigkeit Benaventes, der bereits über sechzig Stücke geschrieben, auf Grund der wenigen, die uns in der Ferne während des langen Krieges zugänglich sind, zu kennzeichnen. Es bleibt aber zu hoffen, daß seine eindrucksvolle Persönlichkeit nicht mehr aus unseren Augen entschwindet. Die verschiedensten „Richtungen" werden bei ihm Ansprechendes finden. Das Schelmenspiel „Los intereses creados" (von Brausewetter unter dem Titel „Der Rattenkönig" für die Bühne, von einem Ungenannten in Buchform 1917 als „Tugendhafter Glücksritter oder Crispin der Meister seines Herrn" übersetzt) wäre einer glänzenden Aufnahme sicher und knüpft an die alte Schwankliteratur an, welche in Italien, Spanien, Frankreich und auch bei Hans Sachs aus köstlicher Laune, bisweilen aus Galgenhumor erwachsen ist. In die wilde Leidenschaftlichkeit der Bauernnatur führt „La Malquerida" (von Brausewetter „Sündenbraut" betitelt), wo der vermeintliche Haß der Stieftochter sich als Liebe entpuppt, die Schuld des Stiefvaters Sühne heischt und zu dessen Ermordung führt, da er vorher die gewaltsame Beseitigung eines Verlobten des Mädchens angestiftet hatte. Auch dieses Stück mit seiner spannenden Handlung knüpft an die einheimische ältere Manier an. Ganz modern ist wieder der „Sabbat-Abend", wo wir in die Welt etwa von Monaco geführt werden; russische Großfürsten, Zirkusleute, internationale Abenteurer und Dirnen befriedigen hier das Aufregungsbedürfnis des Publikums. Im Schauspiel „Stärker als die Liebe" spielt eine junge Dame der vornehmen Gesellschaft, in die sie nach dem Selbstmord des verkrachten Vaters nicht weiter hineingehört, die Hauptrolle. Mit einem Paralytiker aus hochadeligem Hause verheiratet, findet Carmen nach mancherlei Gefahren den Weg zur Pflicht, die stärker wirkt als die Liebe, an deren Stelle sie tritt. Die Entsagungsfähigkeit eines früher so vergnügungssüchtigen Weibes, ihre Rolle am Krankenbett, von dem ein in allen Künsten der Verführung erfahrener Liebhaber sie abzuziehen sucht, die Umwelt



der vornehmen Gesellschaft mit ihrer Herzlosigkeit und rohen Genußsucht ergeben Voraussetzungen, denen der Dichter mit erstaunlichem Geschick eine überraschende Entwicklung gibt. In die bürgerlichen Verhältnisse eines Bankiers mit der geminderten Kraft der Leidenschaft in Liebesangelegenheiten, die mehr durch deren Zahl als durch die beteiligten Personen Aufmerksamkeit erwecken, führt das Schauspiel „Herbstrosen". Ein Mann, der seine (zweite) Frau vernachlässigt, ja offenbar betrügt, wie sein Schwiegersohn dessen Tochter aus erster Ehe, stehen im Mittelpunkt — nicht der Handlung, die fast ganz fehlt, sondern der „Situation". Die Tochter ist im Begriff, ihrem flatterhaften Gatten Gleiches mit Gleichem zu vergelten; aber die still duldende, willensstarke Stiefmutter gibt ihr einen Halt, und es kommt, wenn schon nicht zu einer Besserung der beiden Männer, woran wir schwer glauben können, so doch zu einer offenen Aussprache und Feststellung des bedenklichen Standpunktes, auf dem sie sich befinden. Diese Frau faßt ihre Rolle als opferfähige Ergebung in das Schicksal, da ihrem Geschlechte das wahre Glück versagt scheint. „In unserem heutigen Leben hat sich die ganze Poesie in die Pflichterfüllung gerettet" (III, 3). In dieser schönen, aber herben Bestimmung des Weibes hat der Dichter wohl das Los auch vieler seiner schönen Landsmänninnen gesehen.
Nicht ohne schweren inneren Kampf fügt sich ein junges Mädchen in solch freudenarmes Schicksal. Umso verständlicher ist es, daß eine wirkliche Prinzessin sich dagegen wehrt, wie es Constanze von Alfanien in der „Schule der Prinzessinnen" versucht, als ihrer aus politischen Rücksichten erfolgten Verlobung mit dem Prinzen Albert von Schwaben nun die Vermählung folgen soll. Sie hat sich nun doch die Sache anders überlegt. Ein feuriger einheimischer Herzog scheint ihrem romantischen Sinne besser zu entsprechen, als der ihr nur flüchtig bekannte ruhige und ernste Prinz aus Schwabenland. So setzt sie ohne Rücksicht auf politische Folgen die Lösung der Verlobung durch und ihre Schwester Felicitas übernimmt fügsam die Rolle, welche die Regierung vorher der andern zugedacht: die Verbindung zweier Völker, die einander suchen. Aber diese Entscheidung fällt ganz zu ihrem Glücke aus: der Prinz gefällt ihr recht gut, als er am Hofe seinen ersten Besuch macht; er gefällt jetzt auch der früheren Verlobten, die nun wieder

Prinzessin von Schwaben werden möchte. Gegen einen solchen neuerlichen Tausch wehrt sich der König, die Regierung und der Prinz selbst, obgleich Constanze ihm mehr zu gefallen scheint, als es ihrer Schwester nun lieb sein kann. Die wankelmütige Prinzessin gehorcht bei ihren Entschließungen der Laune, der schwäbische Prinz aber dem Pflichtgefühl, das ihn, man möchte sagen standesgemäß, beseelt. So bleibt es bei dem, was beide Regierungen beschlossen; Schwaben bekommt den angestrebten Handelsvertrag und Constanze kehrt zu ihrem ehrgeizigen Herzog Alexander, den sie sich selbst gewünscht hatte, zurück. Die Ehe soll eine ernste Sache bleiben und es geht dabei oft ohne kleine Herabstimmung der Ansprüche, ohne eine gewisse Entsagung von beiden Seiten nicht ab; sie soll kein Geschäft sein, aber auch keine Tändelei.

So ist das Stück für die Spanier ein Lustspiel, für uns eigentlich ein Drama. Das hängt mit der verschiedenen Auffassung von Liebe zusammen, die uns Deutschen eine Sache des Gemüts ist. Die beiden Hauptdarsteller haben es auch so gespielt. Kein Zweifel, daß der fremde Prinz Constanze wirklich zu lieben begann, wie sie ihn, als es zu spät für beide war. Während sie aber nun mit bangem, zitterndem Herzen ihr selbst gewähltes und wohl verdientes Schicksal sich erfüllen sieht, hält den Mann, den sie zuerst ausgeschlagen und dann ein zweitesmal verloren hat, die sittliche Kraft in seinem hohen Beruf aufrecht; er weiß von Jugend auf, daß Prinzen sich nicht selbst gehören, sondern dem Dienste ihres Landes. Er ist frei von Schuld und wird auch mit der ihm bestimmten Felicitas glücklich sein. Die Rolle der Frau und ihre echte Größe, wenngleich nicht immer ihr Glück, liegt auch hier in der Ergebung. Es deckt sich diese Auffassung des Dichters wohl mit der seines ganzen Landes.

Ich habe bei diesem Stücke, dessen Titel an Molière erinnert, länger als bei den übrigen verweilt, weil es im Frankfurter Schauspielhause zum erstenmal in Deutschland aufgeführt worden ist. Der literarische Wert dieser Dichtung liegt in der Psychologie, die einen feinen Kenner der Menschenseele verrät, dann im starken Ethos, das nicht durch die mehr lustspielmäßigen Nebenfiguren — wobei ich, und wohl mit dem Dichter, den König nicht komisch fassen kann — überdeckt werden darf. Zuschauer, die vor allem den Gesichtssinn befriedigen wollen, mögen

bei der dürftigen Handlung des Stücks an der prächtigen Ausstattung sich schadlos gehalten haben. Die witzigen Gespräche und die scharfe Charakteristik der Personen führen über die ersten handlungslosen Aufzüge glatt hinweg. Für uns Deutsche kommt noch etwas anderes hinzu, obgleich Kunst und Politik sich nicht berühren sollen. Wir sehen im Dichter einen Freund unseres Landes und einen Schätzer unserer Wesensart, was in dieser schweren Zeit angenehm berührt, obgleich das Stück schon vor dem Kriege geschrieben ist. Daß er den deutschen Prinzen als den Träger eines starken, sich selbst überwindenden Pflichtgefühls auf die Bühne gebracht, ist eine Anerkennung, die uns von seiten des gefeierten spanischen Dichters wie im Namen seines Landes ausgesprochen wird, und für diese freundliche Gesinnung sind wir Benavente um so dankbarer, als er sie auch außerhalb des Theaters betätigt hat. Wenn der König von „Alfanien" die Universitäten, die soldatische Zucht in den Kasernen und — die Bereitwilligkeit zu Handelsverträgen als besondere Kennzeichen der „schwäbischen" Nation nimmt, so liegt es nur an uns, auch andere geistige und sittliche Werte und Eigenschaften unseres Volkes im Auslande mehr als bisher zur Geltung zu bringen. Es ist, vielleicht ungewollt, in dieser Zeichnung ein leichter Schatten, der uns kaum entgehen kann: der Prinz von Schwaben ist offenbar persönlich liebenswürdiger, als man erwartet hatte. Die vermutete Sprödigkeit des Wesens ist bei näherer Bekanntschaft gewichen. Der Darsteller des Helden hat den guten Geschmack gehabt, sich nicht allzu steif zu geben.

Sahen wir bei der Rückschau, wie die Spanier schon frühzeitig auf der deutschen Bühne Fuß gefaßt haben und zeitweise beinahe heimisch geworden sind, so ist auch das deutsche Drama in ihrem Lande endlich zu größerer Beachtung gelangt. Noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts waren Goethe und Schiller dort kaum dem Namen nach bekannt. Daß auch diese literarischen Beziehungen immer enger sich gestalten, ist vielleicht ein gegenseitiges Bedürfnis. Unter der Führung eines so angesehenen und weltmännischen Dichters wie Benavente darf man an das Fortschreiten der geistigen Annäherung beider Völker glauben. Der alte spanische Gruß an die Deutschen: Somos hermanos! („Wir sind Brüder!") findet bei uns herzliche Erwiderung.

Troilus und Cressida

Von Gustav Landauer

„Troilus und Cressida" gehört zu Shakespeares bedeutendsten Stücken; wenn mich irgend etwas zwänge, nur fünf seiner Dichtungen besitzen zu dürfen, wäre dieses Drama dabei. Daß es heute ein im allgemeinen unbekanntes und verkanntes Werk ist, kommt in erster Linie von den starken Anforderungen an die Reife, die es stellt; in zweiter von der gewaltig gedrängten Sprache, der bisher noch keine Übersetzung genugtun konnte. Daß die Ausleger mit diesem Stück ganz besonders wenig anfangen konnten, ganz besonders übel mit ihm umgesprungen sind, ergibt sich aus dem Umstand, den ich an erster Stelle nannte. Trotzdem sollte man nicht für möglich halten, was das Drama sich von zweien unter ihnen, die sich als Bearbeiter aufgetan haben, gefallen lassen mußte. Adolf Gelber gibt einem Enthusiasmus ohne gleichen Ausdruck; findet dann Ideen darin verkörpert, die völlig Gelber und gar nicht Shakespeare sind, macht auch nicht den vergeblichen Versuch, diese Gedankengänge in Shakespeares Szenen und Worten zu finden, sondern arbeitet das Stück völlig um und dichtet ganze lange Szenen dazu! Ernst von Wolzogen dagegen — es war so ungefähr um die Zeit, wo er mit dem Überbrettl umging — empfiehlt, das Drama ja nicht zu überschätzen; es sei eine lustige Posse, nichts weiter; und so behandelt er es denn als Bierulk und wirft alles hinaus, was zu dieser Auffassung nicht paßt.

Genug davon. Ich hoffe, man wird, wenn ich mit meiner Darstellung der Dichtung fertig bin, empfinden, warum ich dieses seltsam schöne Kriegs- und Liebes- und Gesellschaftsdrama, dieses Drama der Geschichte im großen Sinn — in dem Buch, zu dem diese Arbeit gehört[1]) — auf die Brutus- und Hamlet-Tragödie folgen, dem Othello vorausgehen lassen wollte, obwohl es ganz gewiß später verfaßt ist.

Im Druck erschienen ist „Troilus und Cressida" zuerst 1609; wahrscheinlich ist es auch um diese Zeit herum verfaßt worden. Dieser Quartausgabe ist als Vorrede die Epistel eines Herausgebers beigegeben, der unbekannt ist, der mir aber ein tieferes Verständnis für Shakespeares

[1]) Shakespeare. Dargestellt in 25 Vorträgen. In zwei Bänden wird es im Verlag der Literarischen Anstalt Rütten & Loening, Frankfurt a. M., erscheinen.

Wesentliches gehabt zu haben scheint, als wir es sonst bei seinen Zeitgenossen treffen. Er bezeichnet das Werk als Komödie und rühmt im allgemeinen „dieses Autors Komödien“, die, meint er, besser commodities, Sinnspiele, oder plays for pleas, Gerichtsspiele, heißen würden und „die so nach dem Leben gebildet sind, daß sie als der allgemeinste Kommentar für alle Handlungen unsres Daseins gelten können“.

Dieser Mann, der sich im Gegensatz zu dem „Leser aller Zeiten“, an den er sich wendet und den er „einen immer Lesenden“ nennt, als „niemals Schreibender“ bezeichnet, versichert ausdrücklich, das Stück sei noch nie aufgeführt worden; die Wahrscheinlichkeit, daß das wahr ist, dünkt mich sehr groß; und ich vermute darum, daß Shakespeare selbst diesmal Wert darauf legte, das Stück Lesern bekannt zu geben. Wir haben Exemplare derselben Druckausgabe, denen die Epistel fehlt und die ein anderes Titelblatt haben, auf dem nun zu lesen steht, daß das Stück von den Schauspielern des Königs im Globe-Theater aufgeführt worden sei; da dieser Titel auch die Jahreszahl 1609 trägt, ist anzunehmen, daß das Stück im selben Jahre erst gedruckt und dann aufgeführt wurde.

Auch in der ersten Gesamtausgabe, der Folio von 1623, hat das Stück sein besonderes Schicksal gehabt, das es von den anderen abhebt. Schon die Ausgabe von 1609 war im Zweifel gewesen, welcher Kategorie das Stück einzureihen sei; auf dem Titelblatt hieß es eine Historie, in der Epistel eine Komödie. Im Inhaltsverzeichnis der Folio kommt Troilus und Cressida gar nicht vor; im Text steht es als erste der Tragödien, vor Coriolan; es trägt aber keine Seitenzahlen, die Paginierung dieser Abteilung beginnt erst mit Coriolan; nur die zwei ersten Seiten des Trojanerdramas tragen die Zahlen 79 und 80. Wahrscheinlich ist die Aufnahme des Stücks erst nachträglich beschlossen worden und offenbar sollte es zuerst an eine andere Stelle kommen: den Zahlen nach zwischen die Liebestragödie Romeo und Julia und die Tragödie des Menschenhasses Timon, und das wäre ein ausgezeichneter Platz gewesen; aber so, wie es jetzt dasteht, als etwas nicht Einzuordnendes, zwischen den Historien und Tragödien, vor dem ersten Römerdrama Coriolan und hinter Heinrich VIII., als ob es zugleich in der neuesten

Periode der englischen Geschichte und im frühen Altertum spielte, steht es auch sehr sinnvoll da.

Was den Stoff angeht, so ist kein Zweifel, daß Shakespeare Homer gekannt hat; der war auch vorher nicht unbekannt und in einer französischen Übersetzung leicht zugänglich; jetzt aber hatte Georg Chapman, mit dem Shakespeare persönlich verkehrt haben wird, die Ilias ganz vortrefflich ins Englische übersetzt; die ersten sieben Gesänge lagen seit 1598 im Druck vor, das Ganze kam erst 1611 an die Öffentlichkeit. Von den besonderen Vorgängen des Dramas freilich, die mit Hektors Tod in unlösliche Verbindung gebracht sind, steht in der Ilias nichts; Troilus wird von Homer nur einmal flüchtig mit Namen genannt. Aber die Geschichte von Troilus und Cressida war überaus beliebt und ist in griechischen, lateinischen, mittelalterlichen Gedichten und Romanen oft behandelt worden; Troilus und Cressida gehörten zu den hochberühmten Liebespaaren. Shakespeare wird das Gedicht Filostrato (Der Liebesgeschlagene) von Boccaccio gekannt haben und ganz gewiß seine Neugestaltung durch Chaucer; Chaucer ist der Schöpfer des Kupplers Pandarus; sein Gedicht und besonders diese Gestalt waren so populär, daß pandar einfach das Wort für Kuppler wurde. Die von Caxton bewirkte Übersetzung eines französischen Romans, die aus dem Jahre 1471 stammt, wird Shakespeare auch bekannt gewesen sein.

Auf die englische Bühne sind die Gestalten des Dramas schon vor Shakespeare gekommen, so Thersites als Typus des Maulhelden in einem nach ihm benannten Zwischenspiel von John Heywood, das aus dem Jahre 1537 stammt, aber erst über zwei Jahrzehnte später gedruckt wurde: eine rohe und salzlose Hanswurstiade. Sehr interessant wäre es, ein Stück Troilus und Cressida von Dekker und Chettle kennen zu lernen, das von 1599 stammt und auch zur Aufführung kam, wahrscheinlich sogar 1603 von Shakespeares eigener Gesellschaft gespielt wurde; aber wir besitzen es nicht und wissen nichts weiter davon.

Die völlig freie, unbekümmerte, die klassizistische Mode seiner und jeder Zeit durchkreuzende Stellung Shakespeares zur Antike hat den Erklärern stets besondere Schwierigkeiten bereitet; oft gingen sie an das Stück heran wie an eine Verirrung, die der Entschuldigung bedurfte,



oder eine Art Tempelschändung. Um so schöner ist es, daß Goethe, freilich in der Zeit, wo er mit Helena und Klassischer Walpurgisnacht selbst sich wieder einmal in neuer Art frei zur Antike stellte, mit großartig verstehender Unbefangenheit sich über das Stück äußerte, das ihm besonders am Herzen lag. So schreibt er im Jahr 1824 in dem Aufsatz „Über die Parodie bei den Alten“, der aus dem Briefwechsel mit Zelter hervorging: von einer Parodie oder Travestie Homers durch Shakespeare könne gar keine Rede sein; es handle sich um zwei innerlich von einander unabhängige Kunstwerke „mit zweifachem Zeitsinn“: „Das englische Meisterwerk darf man betrachten als eine glückliche Umformung, Umsetzung jenes großen Werkes (der Ilias) ins Romantisch-Dramatische.“ Es sei, sagt Goethe, der von den späten Rittergedichten, die den Stoff behandelten, auch Kenntnis hatte, „ganz Original, als wenn das antike gar nicht gewesen wäre“. Er deutet auch an, in der behutsam allgemeinen, orakelhaften Art seines Altersstils, der die Meinung nicht eigentlich ausdrücken, sondern für Eingeweihte enthalten sollte, daß Shakespeare im Gegensatz zu Homer einen Kreis von Problemen behandelte, die unserer, der neueren Zeit angehörten; er sagt: „Es bedurfte wieder einen eben so gründlichen Ernst, ein eben so entschiedenes Talent als des großen Alten, um uns ähnliche Persönlichkeiten und Charaktere mit leichter Bedeutenheit vorzuspiegeln, indem einer späteren Menschheit neuere Menschlichkeiten durchschaubar vorgetragen werden.“ Wer Goethe gründlich kennt, weiß, daß er damit auch darauf hindeuten will, Troilus und Cressida sei in dem großen Sinn, den er manchmal mit dem Wort verband, ein Pasquill gegen die Herrschenden. Mit einem ähnlichen Privatvergnügen wohl empfahl er das Stück 1826 Eckermann: „Wollen Sie Shakespeares freien Geist erkennen, so lesen Sie Troilus und Cressida, wo er den Stoff der Ilias auf seine Weise behandelt.“ Man muß sich gegenwärtig halten, wie hoch Homer für Goethe stand, um zu bemerken, auf welche Stufe er mit dieser Gleichsetzung Troilus und Cressida erhob. Goethe hat den Dichter dieses Stückes als Ebenbürtigen neben Homer gestellt, dessen Gestalten Shakespeare ohne die Spur eines philologischen Respektes für seine Zwecke benutzte; und Goethe hat recht daran getan.

Ich will noch einen andern, einen Zeitgenossen Shakespeares, nennen, von dessen Hauptwerk Shakespeare in seiner völlig freien und selbständigen Art die Grundstimmung und Gesinnung wiederholte, ich halte für möglich — mehr sage ich nicht — mit Kenntnis dieses Werks: Cervantes. Der Don Quixote — der erste Teil, der ursprünglich keinen zweiten erwarten ließ — erschien 1605; in den nächsten Jahren gab es weitere Auflagen, auch in Mailand und Brüssel erschienen Ausgaben des Buches; die erste englische Übersetzung erschien 1612, etliche Jährchen nach Troilus und Cressida, im Druck. Daß Shakespeare spanisch gelesen hat, nehme ich nicht an, obwohl gar nichts dagegen spräche; daß er die englische Übersetzung schon vor ihrer Drucklegung gekannt hat, will ich auch nicht annehmen, obwohl auch das sein könnte; aber daß in seinem Freundeskreis von diesem Buch und dem Geist, der es erfüllte, gesprochen wurde, daß er darüber alles mit Leichtigkeit erfahren konnte, was er wissen wollte, ist mir sehr wahrscheinlich. Wie dem auch sei, ob mit oder ohne Kenntnis von Cervantes: Shakespeares dramatische Ilias erkläre ich für seinen Don Quixote. Die Elemente des Stückes finden sich alle schon gelegentlich in andern Stücken: eine spezifisch moderne und bürgerliche Auffassung ist aus mancher Äußerung Falstaffs und vor allem nicht bloß aus Äußerungen, sondern aus einer wesentlichen Wendung der innern Handlung im Hamlet herauszuspüren; die Liebeskritik, von den Sonetten ganz abgesehen, findet sich in manchen Lustspielen, vor allem im Sommernachtstraum; und seine Zweifel am Ritterwesen und dem ritterlichen Frauenkultus, dem Frauenkampf, dem Frauenkrieg hat er auch gelegentlich schon früher geäußert. Das Auszeichnende aber an Troilus und Cressida ist, daß diese Dinge, die hier genannt wurden, in der Mitte der Darstellung stehen und geradezu systematisch behandelt werden. Daß dazu der Don Quixote eine Anregung gegeben hat, ist möglich; mehr zu sagen verhindert mich kritische Vorsicht und dazu die Erwägung, daß ein solcher Zusammenhang in keinem Fall, auch wenn er beweisbar wäre, mehr wäre als interessant. Denn viel wichtiger ist, daß es sich um eines der allerpersönlichsten und um eines der zutiefst die Allgemeinheit und ihre Zustände und innern Halt- und Bewegungsmächte angehenden Werke Shakespeares handelt. Wie es Cervantes' Größe ausmacht, daß er den



Kampf zugleich für das Bürgertum und — kurz gesagt — für die heroisch-ideale Gesinnung des Geistigen gegen den Philister führt, so ist es die Bedeutung von Shakespeares Troilus und Cressida, daß der Dichter hier, indem er seinen grimmigen Krieg gegen die Weiber- und Brunsthelden führt, das Positive zeigt, das statt dessen die Gesellschaft neu aufbauen soll: die Freundschaft. Ich bezweifle nicht, daß diese Dinge, die in der Mitte des Stückes stehen und es in die nächste Beziehung zum Thema der Sonette setzen, hauptsächlich Schuld daran tragen, daß die meisten Gelehrten es mit einer gewissen Angst und Genierlichkeit zu tun bekamen, wenn sie an dieses Drama herangehen mußten. Solche prüde und also häßlich, sei's auch nur mit Verlegenheit, mißdeutende Zimperlichkeit kann aber an den tiefen Ernst und die Hoheit der Dichtung nicht rühren.

Zu dieser inhaltlichen Schwierigkeit kommt nun noch die formale, die damit in Zusammenhang steht und hier schon berührt wurde. Ist es eine Parodie? eine Travestie? eine Satire? eine Burleske? eine Komödie? eine Tragödie? eine Tragikomödie? Daß das Stück auf keine Art eine Parodie oder Travestie Homers sei, ist mit Goethes Worten schon gesagt worden; satirische Elemente hat es genug, und einmal wird sogar etwas wie eine Parodie auftauchen, zwar nicht auf Homer, aber auf Shakespeare selbst; trotzdem scheint mir für keinen Empfindenden ein Zweifel möglich, daß der tragische Ton alles andre überklingt. Wie es sich damit verhält, soll sich zeigen, nachdem wir das Stück näher betrachtet haben.

Mitten hinein in den trojanischen Krieg werden wir gestellt. Und gleich der Prolog betont scharf, um was dieser Völkerkrieg tobt: neunundsechzig Fürsten sind mit einer gewaltigen Flotte „und allen Maschinen des grausen Kriegs" von der Reede zu Athen losgesegelt, um Troja dem Boden gleich zu machen,

in dessen festen Mauern
Des Menelaus Gattin, Helena,
Entführt, mit dem wollüst'gen Paris schlief.
Darum der Streit!

And thats the quarrel!

Sofort zu Beginn wird dieses Thema aufgenommen von dem Tro-

janerjüngling Troilus, dem jungen Sohne des Königs Priamus, der sich in Liebessehnsucht verzehrt. Er hat in dieser Verfassung immer wieder Stimmungen, wo er gar nicht begreifen kann, warum da gekämpft wird. Das Blasen der Kriegstrompeten schlägt an sein Ohr nur wie heilloser Lärm. Um Helena geht es? Ja, soll ihr etwa das viele Blut, das um sie verspritzt wird, ein Schmuck sein, soll sie davon schöner werden? Sein Werben um Cressida erlebt er wie im Traume, als ob zwischen ihm und ihr ein ungeheurer Völkerkrieg tobte, oder wie wenn sie eine Perle im fernen Indien wäre, die er nun in der weiten Welt suchen müßte.

Seine Verachtung, wie er sie jetzt gegen diesen Kampf empfindet, rührt aber vor allem auch von der Unreinheit der Liebesaffäre her, um die dieser gewaltige Völkerkrieg sich dreht. Um ein untreues Weib! Seine Liebe ist Reinheit, wenn sie auch die irrende Liebe eines Jünglings ist, wenn sie auch all ihre schöpferische Phantasie an ein reizendes Weibchen hängt, das innerlich ganz anders beschaffen ist, als er es sich zurecht träumt und als sie selber es noch weiß. Dieser Gegensatz, dem der noch unfertige Jüngling, dessen Stimmung schwankt, nur erst seinen vorläufigen Ausdruck gibt, geht in den verschiedensten Tönungen durch das ganze Stück: auf der einen Seite echte Ritterlichkeit, Männlichkeit, Heldentum, Männerfreundschaft — und auch ihre äußerste Entartung, die Päderastie, wird mit Worten stärkster Verachtung entscheidend gestreift —; auf der andern höfisches Ritterwesen, Rittermanieren, Unterjochung unter das Weib, Verderbnis durch wollüstige Sinnenliebe. Die äußern Züge des Ritterwesens, daß man, wenn man einen Zweikampf zu bestehn hat, diesem ernsten Unternehmen modisch-konventionell den Namen einer Dame als Etikett aufklebt, welcher zu Ehren der Kampf ausgefochten wird; daß man die Schleife und den Handschuh der Dame trägt; die höfische Zierlichkeit, anderseits aber auch die gute Freundschaft, die die Feinde unter einander halten, das sind alles Dinge, die allein diesem Stück angehören und sich anderswo bei Shakespeare durchaus nicht finden. Selbst Hektor, sonst hier bei Shakespeare die herrliche Verkörperung des männlichen Heldentums, fügt sich im Äußerlichen der galanten Sitte oder Mode.

Äneas kommt als Abgesandter der Trojaner ins Zeltlager der Grie-

chen. Er tritt mit einer so übertriebenen, parfümierten Höflichkeit auf, daß sich selbst die Griechen baß verwundern. Und dann meldet er den Zweck seines Kommens: er ist der Träger einer Herausforderung zum Zweikampf bis zum Äußersten, zu einem Kampfspiel im Namen Hektors. Der Held will in dieser Ruhepause zwischen den Schlachten dafür einstehn, daß sein Weib „weiser, schöner, treuer" sei als das irgend eines Griechen. Das will er mit seinem Schwerte beweisen. Wer hält dagegen? Da fangen die Griechen gleich Feuer. Sofort denken sie an ihren größten Kriegshelden Achilles — und den hat wahrscheinlich auch Hektor zum Kampf locken wollen und sich darum der Mode bequemt —, aber er sitzt ja schmollend im Zelt und macht sich mit seinem jugendlichen Busenfreund Patroklus über die Griechenfürsten und über alles in der Welt lustig. Aber wenn keiner den Handschuh aufnimmt, will's der Fürst der Fürsten, der große Agamemnon selber tun, und selbst der überalte Nestor will dafür kämpfen,

Meine Dame sei
Einst lieblicher gewesen, als die Mutter
Von seiner Mutter war,

und dafür will er, wenn's not tut, mit seinen letzten drei Blutstropfen einstehn.

Gilt es dann aber nicht ein Kampfspiel, sondern den bösen Krieg, diesen Krieg um ein Weib, so lernen wir in den beiden Lagern den männlichen, von der oberflächlichen Sinnensklaverei freien Standpunkt in zwei sehr verschiedenen Gestalten kennen.

Nicht zum ersten Mal werden wir hier bei Shakespeare an die große Unterscheidung Spinozas erinnert zwischen dem Sinnen-, dem Affektmenschen, der ein knechtischer Sklave der Triebe ist, und dem freien Vernunftmenschen, der nach Grundsätzen, ruhiger Überlegung, objektiver Prüfung und freiem Entschluß handelt. Und nicht zu leugnen: das Unfreie, in Banden Geschlagene, das launisch Willkürliche, oberflächlich Wetterwendische und also Treulose wird hier dargestellt einmal in Gestalt des körperlich reizvollen, seelisch leeren, geistig unbedeutenden, koketten, dem Trieb selbst unterworfenen und zum Trieb anlockenden Weibes, in Gestalt Cressidas, und dann in Gestalt des Mannes der Männer, des großen Kriegshelden Achill. Shakespeares

Plan, der Sinn seiner Dichtung enthüllt sich uns, wenn wir gewahren, wie ihm der männischste Mann und das weiblichste Weib in diesem einen zusammengehören, daß sie beide treulos und ohnmächtig tierischer Wildheit preisgegeben sind, wenn er in Wut den Männerstreit, sie in Brunst den Frauenkrieg führt. Es ist Shakespeares des Individualisierungskünstlers und sehr ernsten Mannes großes Recht, daß er den tapfern Haudegen, den gewaltigen Schläger und Schmoller Homers als eine Gestalt, der aus allen Poren eigenes Leben strahlt, völlig neu aufbaut; das verschämte Erröten oder glühende Zürnen der Philologen, daß es nun zwei sehr verschiedene Achillesgestalten gibt, die unvergängliche epische Homers und die unvergängliche dramatische Shakespeares, diese Gebundenheit an ein Objekt, dessen kanonisch festgelegte Züge mit finsterer Wut und Verbissenheit gegen jeden frechen Erneuerungsversuch verteidigt werden, repräsentiert eine dritte Form der Unfreiheit: neben der weiblichen Cressidas und der männlichen Achills die zwar keineswegs sachliche, aber sächliche Sklaverei des unpersönlichen Götzendienstes.

Man könnte überdies sagen, daß diese Kämpen Homers unhistorisch vorgehn, daß Shakespeare sich gar nicht einfallen ließ, sich an Homer zu reiben, daß er durchaus nicht in die Reihe gehört, die zu Offenbach hinführt, sondern daß er romantische Sagen weiterbildete; dies ist, kenntnisreich und gut, von Wilhelm Hertzberg vor andern gesagt worden. Um der wissenschaftlichen Kenntnis willen soll man auf diese Zusammenhänge hinweisen; aber keineswegs zu einer Entschuldigung Shakespeares, welche er nicht braucht. Wie Sophokles eine Elektra nach Aischylos gestalten durfte, wie es von Heine eine komische Frechheit war, Goethe ins Gesicht zu sagen, er schreibe einen Faust, so durfte Shakespeare nach Homer einen Achill, einen Achill nicht nach Homer gestalten. Wie haben sich denn auch die übrigen Gestalten, die uns aus dem Epos vertraut sind, verändert, wie sind sie in einem andern Zeitsinn neugeboren worden!

Ulysses und Hektor verkörpern zwei verschiedene Stufen der männlichen Vernunft und Staatsklugheit.

Kriegsrat im Griechenlager vor Agamemnons Zelt. Schlechte Stimmung bei den Fürsten: der Krieg geht nicht vorwärts; nun liegen sie



sieben Jahre vor Troja, und noch keine Aussicht auf Entscheidung. Agamemnon, in feierlicher Würde, als der Mann, der das Amt bekleidet, die Elemente zusammen zu halten, bewegt sich mahnend, ohne einen neuen Gedanken und ohne energischen Befehlswillen in den Allgemeinheiten der Erfahrung:

Hienieden wird
Der Hoffnung ausgebreiteter Entwurf
In der versprochnen Fülle nie erreicht
Bei irgend einem Zweck.

Eine Prüfung von Jupiter ist es gewiß, um der Unterscheidung willen: Helden und Feiglinge, Weise und Toren sollen auseinander treten, wie die Worfel Spreu und Weizen sondert. Das ist so recht das Thema für den alten Nestor; die Rolle des Alten, der die Jugend belehren kann, gibt er nicht leicht auf:

In Schicksals Unbestand zeigt sich die wahre
Beständigkeit des Manns.

Nun aber hebt Ulysses an. Zuerst, in einer prachtvollen Anrede, zeigt er sich als der glänzende Redner, der seine geistige Überlegenheit nicht auftrumpfen läßt, sondern einleitend die Bescheidenheit seiner Stellung betont: der Fürst von Ithaka redet zu dem hoheitsvollen Oberherrn aller Griechen, zu dem ehrwürdigen Greis. Dann aber sagt er frei seine Meinung heraus: allgemeine Maximen und Fügung unter den Rat der Götter bringen uns nicht vorwärts. An uns selber liegt die Schuld; das gilt es einzusehen. Das Parteiwesen hat dem Griechenheer die Kraft genommen; es fehlt an Einigkeit. Und nun tritt er gegen Laune und Willkür für Gesetz, Staatsordnung, ständische Gliederung im Volk und zwischen den Völkern ein. Wie in den Bahnen der Gestirne feste Ordnung ist, so muß es auf Erden sein.

Denn wie kann ein Verein,
Der Schulen Stufen, Brüderschaft in Städten,
Ein friedlicher Verkehr entfernter Küsten,
Das Erstgeburtsrecht, Pflichten der Geburt,
Vorrecht des Alters, Thrones, Zepters, Lorbeers
An ihrer rechten Stelle anders stehn
Als durch die Gliederung?

Mit einer Großartigkeit ohne gleichen malt er den Königen, die seine Zuhörer sind, das Gegenbild, das Bild des Aufruhrs, der Auflösung an die Zeltwand. England stand, als diese Worte gedichtet, gelesen, von der Bühne herunter gesprochen wurden, in der Vorbereitungszeit seiner Revolution; nie ist in den Aufruhr der Parteien hinein, die, der Einheit vergessend, mit einander rangen, nie ist an eine oberste Gewalt hin, die in Gefahr stand, ihre Autorität zu verlieren, eine staatsmännische Rede größeren, wahrhaft kosmisch weltbürgerlichen Gehaltes und Schwunges gehalten worden als diese: und man begreift, daß Shakespeare oder einer seiner politischen Freunde Wert darauf legen mochte, dieses Sinnspiel oder play for plea, diese Dichtung, die zugleich ein Gericht und ein Plaidoyer war, sofort durch den Druck bekannt zu geben:

. . . Alles wird Gewalt,
Gewalt wird Willkür, Willkür zur Begier,
Und die Begier, ein allgemeiner Wolf,
Mit ihrem Dienerpaar Gewalt und Willkür,
Nährt sich vom allgemeinen Raub und frißt
Zuletzt sich selbst auf.

Und nach dieser allgemeinen Feststellung wendet sich Ulyß dem Besonderen zu. Wer ist der Repräsentant dieser Einzelwut, die sich ichsüchtig absondert und das Band zerreißt? Der große Achill, der anerkannte Kriegsheld der versammelten Völker! In dieser politischen Sphäre Shakespeares geht's nun wahrlich nicht um den elenden Streit einer schönen Sklavin halber. Achill hat sich zurückgezogen und spottet wie ein Karikaturenmacher mit seinem Liebling Patroklus zusammen der andern Führer, weil er — und ebenso Ajax, der wiederum eine Partei für sich bildet — auf dem Boden des alten Kriegs steht, während Ulyß und unter seinem Einfluß die andern die neue Kriegführung vertreten. Diese führen den Krieg für eine gemeinsame Sache mit der Absicht, ihn durch eine günstige Vereinbarung zu beenden; Krieg ist für diese Richtung ein Mittel der Politik; für Achilles ist der Kampf Selbstzweck; nach einer Sache fragt er nicht viel; und es kommt ihm nicht sonderlich darauf an, auf welcher Seite er kämpft, wenn nur gekämpft wird; so hat er in seiner völligen Zurückgezogenheit und Feind-

seligkeit gegen die Verbündeten angefangen, sich gar nicht mehr innerlich zugehörig zu fühlen, und sinnt, im Zusammenhang mit einer Liebessache, der es an politischer Bedeutung nicht fehlt, auf Verrat.

Ulyß ist ein Staatsmann, der weit entfernt von einer Bekämpfung des Kriegs überhaupt ist, er stellt den Krieg als ein notwendig Vorhandenes realpolitisch in seine Rechnung; aber er ist der Techniker, der Generalstäbler im Gegensatz zu dem veralteten wüsten Dreinhauer nach Art des Ajax; und nicht viel anders als der will auch Achill mit seiner persönlichen Kampflust und Tapferkeit den Krieg durchaus nicht als Staatskrieg und Vernunftkrieg auffassen.

Das nun ist aus dem listigen Ulysses der antiken Überlieferung unter Shakespeares Händen geworden. Aus Personalfabeln sind allgemeine Gesichtspunkte geworden; was entzückend kindlich war, ist jetzt bitter männlich geworden. Das hat Goethe gesehen, als er von dem zweifachen Zeitsinn sprach: die homerischen Gestalten begegnen uns hier auf einer andern geschichtlichen Stufe. Der Epiker Homer stand noch mitten in der Ritterzeit drin und dazu in einem Ritterwesen, das genötigt war, seine Abenteuer seeräubermäßig an fremde Küsten zu verlegen, weil zu Hause nur Raum für patriarchalisches Regiment über Bauern- und Hirtenvölker war; Shakespeare will die sinkende und entartete Ritterlichkeit erhöht und gereinigt in ein ständisch gegliedertes bürgerliches Gemeinwesen aufnehmen; dieser Renaissancedramatiker, der seine Individuen in große typische Gegensätze von Gesamtheiten hineinstellt, hat ganz andere Mittel, seine Gestalten zu individualisieren und scharf, kantig gegen einander zu führen als Homer, bei dem sie sich nur so von dem episch umhüllenden Dunst der Gleichheit abheben können, wie die Farben des Regenbogens von der Wolkenwand.

So also spricht der „verschlagene", der „vielgewandte" Vertreter moderner Kriegskunst gegen die Männer der bloßen rohen Gewalt:

Sie nennen tadelnd unsre Weisheit Feigheit,
Erachten Weisheit nicht für Kriegsbedarf;
Verpönen Vorsicht, schätzen lediglich
Die Tat der Faust; die stille, geist'ge Kraft,
Die überlegt, wie viel der Hände wohl

Zum Schlagen not tun, wenn's der Anlaß fordert, . . .
Bettenarbeit
Ist's ihnen, Kartentand und Stubenkrieg;
So daß der Mauerbrecher, der die Mauer
Zu Boden schlägt mit dem gewalt'gen Schwung
Und Ungestüm der Schwere, höher steht
Nach ihrem Sinn als der, der ihn gemacht,
Und höher als die Seelenfeinheit derer,
Die ihn vernünftig anzuwenden wissen.

Man sieht, was in Homers kindlicher Welt ganz im Privaten und Persönlichen und klugen Auskunftsmitteln auf Grund der Einzelpsychologie stecken bleibt, ist hier zur Politik erweitert. Das nun, daß Ulysses bei Shakespeare nicht auf der Stufe der holden Fabel, des immer unterhaltenden, oft innigen und manchmal tiefsinnigen Märchens stehen bleibt, sondern ein großer Politiker ist, das und dergleichen hat man gewagt, eine Parodie auf Homer und nichts weiter zu nennen!

Dieser Ulysses repräsentiert auf der unsäglich reichen Stufenleiter des Geistes, die Shakespeare in seinen Dramen aufbaut, von Caliban und Thersites und Falstaff bis zu Hamlet und Porzia von Belmont und Brutus und Prospero, eine bestimmte Stufe, eine so ähnliche wie trotz arger Unreinheit Heinrich IV.-Bolingbroke schon gegen Richard II., wie beiderseits viel strahlender sein Sohn, Prinz Heinz, Heinrich V. in seinem Gegensatz zu Heinrich Percy, nicht unten auf der Leiter und nicht ganz oben, sondern in einer Mitte und in einem deutlich zu spürenden Aufstieg. Bei Shakespeares vollendetsten Gestalten steht einem nicht bloß stark und sicher vor Augen, was sie sind, sondern — man denke nur an Shylock — wie sie geworden sind, geworden nicht nur im kleinen Einzelleben, sondern im langen geschichtlichen Werdegang der Gesellschaften und Kulturen. Ebenso nun ist mir, als sähen wir bei solchen Gestalten wie Ulysses, Hektor, Hamlet, was es über sie hinaus in der Geschichte noch geben wird, wie sie selbst für sich zwar wundervoll sicher im Moment ihres Wesens stehen können, wie dieses Wesen aber in einem nächsten Moment der Geschichte ein andres Gefüge der Beziehungen und also gewandelt sein wird.

Wieder auf einer andern Stufe der Männlichkeit und des Geistes als

bei Ulysses sind wir im nächsten, dem zweiten Akt mit dem nicht minder herrlichen Staatsgespräch, das bei den Trojanern stattfindet. Die Griechen führen ihre Kriegspolitik im Sinne der Auffassung, die wir von Ulysses gehört haben, und so hat Nestor den Trojanern den Vorschlag übermittelt, sie sollten Helena ausliefern; trotz den schweren Verlusten an Blut und Gut solle dann der Krieg ohne Anspruch auf irgend eine Entschädigung gleich beendet sein. Da ist Hektor, ein Kriegsheld wie Achill, aber ein Mensch ganz anderer Art, ein besonnener Mann, sofort der Meinung: Genug und mehr als genug Opfer für dieses Weib! Liefert sie aus! Dem gegenüber verficht Troilus der Jüngling den Standpunkt der Ritterlichkeit, der Ehre, des Ruhms. So sehr er selbst unter diesem Krieg und der Unreinheit seiner Ursache leidet, jetzt, wo's um eine Entscheidung geht, sind alle Gefühle seiner persönlichen Liebessucht zurückgedrängt, jetzt empfindet er nur als Trojaner. Wo's um Ehre geht, gelten keine Gründe, kein Krämerstandpunkt, kein Rechnen, wie viel man verloren hat und was man höchstens gewinnen kann.

Nein, geht's nach Vernunft,
Dann rammelt nur die Tore zu und schlaft!

Das sind für Hektor keine neuen Dinge, die man ihm erst von außen bringen muß, was der junge Troilus da so begeistert verficht; das Ende wird's zeigen. Er aber will sich's nicht nehmen lassen, zu unterscheiden, zu prüfen und selbst zu bestimmen, woran er sein alles, woran er das Leben von Zehntausenden und den Bestand der Stadt, der Burg, des Staates setzt:

Bruder, sie ist nicht wert, was ihr Besitz
Uns kostet.

Wert? gibt der Jüngling mit der ganzen Sophistik dunkler Seelenwärme zurück, die, gerade weil sie nicht aus Erwägungen entstanden, um Gründe nicht verlegen ist; Wert? Es gibt keinen andern Wert als unsre Wertung. Mit alledem ist Hektor längst fertig; er sucht nicht Gründe für eine Wallung; er weiß.

But value dwells not in particular will —
Doch nicht die Einzelwillkür leiht den Wert;
Er hat Gehalt und Würdigkeit sowohl

In eigentümlich innrer Kostbarkeit,
Wie in dem Schätzer; toller Götzendienst
Nur macht den Kultus größer als den Gott ...

Hier scheidet sich klar die subjektive Willkür, die vom einmal, wenn schon blind Erwählten oder Zugefallenen nicht loslassen will, und die Besonnenheit, die Objektives, Allgemeingiltiges anerkennt; selbst der Gottesdienst ist zu prüfen, was in ihm wahrhaft Gott, was ewig verehrungswürdig ist, und was nur Dienst, nur Menschenwerk und Menschengewöhnung, freche Setzung und verhärtete Satzung ist; wo diese Übereinstimmung zwischen Verehrung und ewigem Grund zur Verehrung fehlt, da waltet Idolatrie. Der besinnungslose, von der Leidenschaft vergiftete Wille, der sich mit seiner eigenen Wertung an das eigene Gemächte klammert, ist kindische Raserei, wenn der Gegenstand der Anbetung nicht das Bildnis, das Urbild des Verdienstes ist.

Aber Troilus gibt sich noch nicht besiegt. Nichts kann ihm sein Gefühl nehmen: wo's um Ehre geht, muß Urteil, Analyse, Erwägung des Vorteils schweigen. Er nimmt sich zusammen, sucht nach Beispielen, und das erste, das er nun in warmer Beredsamkeit anführt, liegt ihm, er ahnt nicht wie sehr, nahe genug. Wenn ich heute ein Weib nehme, von meinem Willen geleitet, von dem Willen, der wieder von den Sinnen entzündet wird, und nun, wenn ich sie erst habe, wendet sich mein Wille von ihr ab, — kann ich sie wieder los werden? Wir, im Zeitalter der Ehescheidung und Ehezersetzung, sagen ja; Troilus sagt: Nein, die Ehre verbietet's. Und er gibt andre Beispiele, die noch näher den Fall selbst, um den es geht, Helenas Fall, berühren. Gibt man dem Händler die Seidenstoffe zurück, die man selber schmutzig gemacht hat? Wirft man übrig gebliebenes Essen, weil man selber voll ist, zu Müll und Kehricht? Und nun lenkt er die Blicke auf den Ursprung dieses Krieges zurück. Hat nicht das ganze Volk gejauchzt, als diese Sache anhob? Wie ging's denn an? Wie all diese Seeräuberkriege! Die Griechen hatten irgend eine alte Tante von den Trojanern in Gefangenschaft, und Paris zog aus, um einen Racheſtreich zu vollführen. Welcher Jubel begrüßte ihn, als er die schönste Griechenkönigin heimbrachte! Die Ehre fordert es, daß man bei dem bleibt, was man begonnen, als bei sich selbst. Das wäre ja freilich Diebstahl und der

allerniedrigste dazu, wenn man nicht halten könnte, was man genommen hat. Haben wir Helena für ihr eignes Land ehrlos gemacht, so fordert es die Ehre, daß wir sie bei uns behalten in sicherer Hut. Man sieht, Troilus kennt in seiner Zeit der Ritterlichkeit zwar nicht die Ehescheidung, aber den Ehebruch und Eheraub, dann aber wieder nicht die Treulosigkeit des Ehebrechers gegen die, die er an sich gerissen hat.
In diesem Augenblick, wo wir in der Schwebe stehen zwischen den guten Gründen, die für die Beendigung und die für die Fortführung des Krieges sprechen, dringt der Wehruf zu uns:

Weint, Troer, weint!

Ich aber möchte mein eigenes Weinen dazu geben, darüber, daß diese erhabene Szene, daß dieses große Geschichtsdrama, diese Tragödie, in der die Vernunft von heiligen und unheiligen ererbten Gefühlen bestritten und angetastet wird, den Völkern, dreihundert Jahre nachdem der Geist des Dichters in ernster Zeugung das Werk uns gegeben hat, noch nicht lebt, daß es nicht von der Bühne herunter, kaum für verstehende Leser seine Wirkung tut. Kassandra naht in diesem Augenblick mit ihrem Wehruf und wiederholt ihn:

Weint, Troer, weint!

Und dann schwankt sie im Zustand der Verzweiflung herein und sagt Ilions Untergang voraus:

Weint, Troer, weint! Hie Helena und Weh!
Weint! Troja brennt, sagt ihr nicht zu ihr: Geh!

Aufs äußerste erschütternd ist es, wie jetzt Hektor sich hält. Nichts gibt es in Wahrheit für ihn, wovor die Vernunft zurücktreten müßte. Die Prophezeiung Kassandras, „die hohe Hingerissenheit der Ahnung" in den Rufen der Schwester nimmt er ganz in seine Besonnenheit auf, und tief ernst redet er dem Bruder zu, weist ihn nachdrücklich auf seine Jugendlichkeit hin und bittet ihn, die Stimme der Vernunft und die furchtbare Warnung der Schwester zu hören. Troilus ist so beharrend, wie er feurig ist; er bleibt bei seiner Meinung; was Kassandra sagt, ist ihm nur „hirnkrankes Rasen". Und jetzt greift auch noch der ein, den's von Priamus' Söhnen am nächsten angeht: Paris. Und wenn sie alle sich wendeten, so wollte er ganz allein für seine Tat weiter einstehn; Verrat an Helena, Schmach an der eignen Würde, Schimpf

für ihn wäre es, wenn die Trojaner Helena hergäben! Sie ist die Krone aller Schönheit; der Kampf um sie der schimmerndste Ruhm. Und nun fällt Hektor die Entscheidung. Überzeugt ist er in nichts; lächelnd meint er, sie hätten eben gesprochen wie junges Volk, das Aristoteles für noch unreif erklärt hat, Moralphilosophie auch nur zu hören. Und noch einmal erklärt er sich: Das Recht der Natur gebietet, dem Eigentümer zurückzugeben, was ihm gehört; und es gibt kein heiligeres Anrecht als das des Gatten an sein Weib:

So spricht Natur- und Völkerrecht gleich laut,
Daß nach der Sitte sie zurück muß: Unrecht
Wird besser nicht, wenn man darin verharrt,
Nein, macht das Unrecht ärger —,

aber diese Vernunft, zu der er sich bekennt, und dieses Recht gewähren Sicherheit und Vorteil: und dies ist der Punkt, wo Ehre und Scham sich in ihm gegen die eigene Einsicht bäumen. Seine Vernunft ordnet sich keiner andern Regung, die sie von außen mit Schwall überfluten will, unter; aber das eigne Gefühl unterdrückt sie nun und weist sie fort. Seine Einsicht ist noch jung und darum schwach, unsicher, unheilig, ohne die Wurzel und den warmen, schönheitsvollen, geschwellten Gefühlsappell und Mantel der Tradition; und, den Untergang vor Augen, der, wie es das Verhältnis der vom Geist geleiteten Tat zur echten Prophetie ist, noch vermieden werden könnte, wenn Hektor beharrlich in seinem Neuen stünde, wenn der Mensch nicht aus Verklavung unter das Alte, das als heiliges Gefühl weiterlebt, seiner eignen Wahrheit untreu würde, ein Frevler an seiner Bestimmung, gibt er nach. Der Lockung der Ehre und des Ruhms, dem Ruf der Jungen, aus denen das Uralte spricht, der eigenen Kampflust auch und der Scham, mißdeutet zu werden, kann er nicht widerstehen; er gibt nach, obwohl er alles weiß, das Recht und das Ende: der Krieg soll weitergehn.

Das ist nun freilich eine Ergründung im Innersten eines Helden und Führers seines Volkes und ein Konflikt, von dem Homer nichts gewußt hat. Shakespeares Hektor ist wieder ein großes Beispiel für die Art, wie dieser Dichter, indem er innere Erlebnisse von Menschen, Zustände und Stufen der Gesellschaft und der Geschichte schildert, die nicht Zu-

fälliges und Vergängliches, sondern Allgemeines und Bleibendes bedeuten, doch keine Typen und Schablonen, keine abstrahierten Muster hinstellt, sondern als Repräsentanten von Gattungsmäßigem einmalige, geschaute, in Besonderheit schimmernde, unvergeßliche Gestalten aufbaut. Dieser Trojanerfürst ganz besonders ist ein Mann, der zu uns her und über uns hinaus unterwegs ist: die discretion, die Vorsicht und Erwägung, die in dem aus dem Rittertum heruntergekommenen Sir John Falstaff erbärmlich persönliche Feigheit ist, so glänzender und scharfer Vernunftgründe sie sich auch bedient, will in Hektor ein nicht mehr egoistisches, ein Bürgerprinzip für's Gemeinwesen werden, will aber die Ritterlichkeit, wie sie Prinz Heinz, wie sie Hektor selbst repräsentiert, mit in dieses Gemeinwesen aufnehmen und strebt so nach einer Einheit, nach einem Organismus, der für Hektor, ich glaube, der erst recht auch für uns noch unterwegs ist.

Darum ist Shakespeare der geborene Dramatiker, weil er von seiner Natur genötigt ist, die verschiedenen Standpunkte und Verkörperungen in ihrer Mannigfaltigkeit und Ergänzung zur Totalität zu sehen. Und wir wissen von andern Stücken und Gestalten her, eben von Falstaff zum Beispiel und von Shylock, daß auch die gesunkene, erbärmliche Hundsgemeinheit ihre Rolle in der Gesellschaft und ihr Recht hat. Der Tschandala, der Enterbte, der auch innerlich Versklavte hat einen Blick und eine Stimme, die etwas zu gewahren, zu sagen und zu deuten haben, so wahr in ihrer Gehässigkeit, wie es der Bevorzugte in aller vernünftigen Einsicht und Ritterlichkeit nicht kann. Befangen, in unsre Rolle und Umgebung gebannt sind wir alle; kein besserer Ausdruck für diese Bedingtheit als unser Wort Beschaffenheit, das einräumt, daß, was wir stolz und frei unsere Eigenschaft nennen, ein Geschaffenes ist; und sofern die Hohen da droben, die Helden und völlig Überlegenen, zu dem Zwang der Vorwelt und Umwelt, der sie ausmachen will, noch ein Eigenschöpferisches dazu bringen, das in die Umwelt und Nachwelt neue Bedingungen strahlt und sie zu Freien macht, dürfen auch die Originale im unteren Bezirk und im Schatten, die Getretenen, Gefallenen, Verbogenen und Verwahrlosten, die Shylock, die Falstaff und die Jago auftreten und sagen, daß so, wie sie beschaffen sind, die Freiheit aus ihnen reaktiv und in Mißgestalt nach

oben spritzt. Zu diesen mißgeschaffenen und mißschöpferischen Gestalten gehört auch der Schatten der Helden, der Schimpfheld und Maulheld, der große Schmäher dieses Dramas, Thersites, der sich wiederum zu Homers Gestalt verhält wie Shakespeares Ulyß, Achill und Hektor zu ihren Vorbildern.

Sein Elend ist, im Innern, daß er ist, was er ist, denn er kennt seine Erbärmlichkeit gar wohl; und in der Anwendung, daß er in diesen Krieg gekommen ist, in dem er nur Angst und Abscheu empfindet; sein Trost und seine Lust, daß er an allem, was in dieser Welt groß und herrlich dasteht, die gemeine Kehrseite erblickt und aus Herzensgrund darauf schimpft. Dazu kommt, daß die vielgerühmten Helden, die gemeinschaftlich um einer großen Sache willen ausgezogen zu sein behaupten, auf einander eifersüchtig und erbost sind, daß sie ihn, der so virtuos schimpfen und herunterwürdigen kann, brauchen, daß sich besonders Ajax und Achilles um ihn reißen, wie die Großen der Renaissance um einen berühmten Pamphletisten oder die verschiedenen Reichsämter um einen korrupten und zu allem fähigen Journalisten.

Was er mit seinem Mund tut, das hat er vorher mit seinen Augen getan. Man könnte sich ein Stinktier denken, das eine Art immer weiter produzierender Geifer- und Gallenblase am Leibe hätte, in die es mit greifenden und austeilenden Gliedmaßen, mit Armen und Händen hineinlangte, um sein Gift und seinen Kot in die Welt zu spritzen. Diese Gliedmaßen nun vertritt bei Thersites nicht zuerst sein Sprachwerkzeug, sondern sein Blick. Er hat durchaus nichts Lügnerisches an sich, dieser große Beschimpfer und Schmäher, er spricht aus, was er sieht. Und dazu hat er dann noch eine im Ekelhaften großartig wühlende Phantasie, die sich ausmalt, was man noch alles in der Welt Scheußliches sehen könnte. „Agamemnon — wie, wenn der Beulen hätte? Vollauf, über und über, am ganzen Leib . . .“, das ist das erste, was wir von ihm hören; und er malt es sich immer anschaulicher aus, — bis ihn dann ein Lachen von der gräßlichen Vorstellung befreit: denn wenn nun aus den Löchern dieses Eitersacks die Materie herausliefe, — dann käme doch wenigstens etwas aus dem hochmögenden Herrn heraus; jetzt ist gar nichts in ihm! Die Kritik, die Bosheit dieses infernalischen Kerlchens nährt sich von seinen monströs ungeheuerlichen

und schon fast grandiosen Geifervisionen, die ihn immerzu verfolgen; und darum ist er das Urbild der seltenen Libellisten, deren Niedertracht Natur, letzte Notwendigkeit und geradezu Zwangsvorstellung ist. Und insofern ist er in der Tat, wie es Achilles sagt, „ein privilegierter Kerl". Daß das aber nicht sein Los allein ist, so von innen her dirigiert zu werden und wollend und scheinbar frei agierend zu müssen wie ein Hampelmann, daß er solchen Zwang, so eine erbärmliche Sklaverei, so eine Gefangenschaft in Trieben und Brunst auch an den Großen dieser Erde bemerkt, das beglückt ihn. Der schlimmste Fluch, den er einem zuschleudern kann, ist, ihm zu wünschen, was unfehlbar schon da ist: „Von deinem Blut lasse dich regieren bis zu deinem Tod!" Gierig spürt er ihnen nach, diesen schimmernden Helden, und kommt zu dem befriedigenden Resultat: lauter Brunst und Unzucht und Liederlichkeit steckt dahinter, „lauter wollüstige Schurken!"
„Unzucht, Unzucht! Nichts als Krieg und Unzucht! Weiter ist gar nichts Mode. Hol' sie ein brennender Teufel!" Und was für ein Krieg gar! Um was der Streit geht! Der kalte, schneidende, geifernde Schimpf dieses Thersites spricht nur aus, was auch schon der Prolog, was Troilus als abgewandter Betrachter, was Hektor in seiner Besonnenheit gesagt hatte. „Um einen geschlitzten Unterrock" wird Krieg geführt!

> Der ganze Inhalt der Geschichte ist — ein Hahnrei und eine Hure! Ein schöner Streit, um eifersüchtige Parteien aufzuwiegeln und sich darüber zu Tod zu bluten. Die trockne Krätze falle auf das Mensch, und Krieg und Liederlichkeit verderbe alle!

In Person tritt Helena wenig auf; aber doch hat sie einen kleinen Augenblick der Einkehr, der Schwermut, der tragischen Größe. „Singe mir von Liebe!" bittet die Schöne den Pandarus, der — eine komödiantisch gefühlvolle Kastratennatur — gut singen kann, und nun ertönt das Lied, aus Trauer, Wollust und Frivolität gemischt:

Liebe! Liebe! Nichts als Liebe!

Tief hat sie aufgeseufzt, so tief, wie die entzückend Oberflächliche in einem schönen Moment in sich und der Wirklichkeit einkehren kann:

Diese Liebe wird uns noch alle vernichten!
O Kupido! Kupido! Kupido!

Kommt es nicht, wie es Nestor als Vorschlag der Griechen übermittelt hatte, zu Helenas Auslieferung, so doch zu der Cressidas, im Austausch gegen einen trojanischen General; ihr Vater Kalchas, ein trojanischer Priester, der zu den Griechen übergegangen ist, hat seine Tochter verlangt, und dem Begehren wird willfahrt. Wie sie nun von Diomedes aus Troja abgeholt wird, erleben wir aufs entschiedenste ausgeprägt die Verbindung und den Gegensatz ritterlicher Gegenseitigkeit und Freundschaft zum Krieg.

Äneas und Diomedes, die beiden Feinde, treffen sich auf einer Straße Trojas und begrüßen einander:

Willkommen sei in Troja
Mit Menschenfreundlichkeit!
In humane gentleness!
... Nimmer hat ein Mensch
Auf solche Art und inniger ein Wesen
Geliebt, das er zu töten wünscht!

Dieser Gedanke wird nun mannigfach variiert:

Die gehässigste und freundlichste
Begrüßung waltet hier.

Die Freundschaft geht so weit, daß sie einander liebevoll und schonungslos die Wahrheit sagen. Diomedes, ein sinnenfroher, leichtfertiger junger Mann, ein Draufgänger, einer, der im Leben sich wohlig in der Wollust badet, dabei aber mit dem Denken doch frei bleibt und nicht zum Sklaven der Sinnlichkeit wird, spricht sich aufs schärfste, ohne von einer Wolke des Hasses zur Unterscheidung zwischen Freund und Feind gebracht zu werden — Paris persönlich gegenüber — gegen Helena, Menelaus und Paris selber aus:

Für jeden falschen Tropfen
In ihren buhlerischen Adern sank
Ein griechisch Leben schon; für jedes Lot,
Das ihr befleckter, fauler Körper wiegt,
Liegt tot ein Troer! ...

Cressida soll Diomedes holen; und so ist er dazu bestimmt, die Reizende im leichten Liebesspiel, ohne daß er wie Troilus Innigkeit und Phantasie und Lebensernst hinter der Sinnlichkeit herschickt, ohne daß

er irgend in Empfindung versinkt, dem Knaben abspenstig zu machen. Sie aber kommt gerade von ihrer Liebesnacht mit Troilus, der ersten, die sie ihm endlich bewilligt hat. Hier nun, bei dem Abschied der Liebenden, die in dem Augenblick von dem, was über Cressida beschlossen ist, noch nichts wissen, die nur eben für diesmal ihre Liebeslust beendet sehen, haben wir entschieden eine Parodie, aber nicht auf Homer, sondern auf Romeo und Julia.

O Cressida! Schon weckt den emsigen Tag
Die Lerche!

Ohne daß er's aber weiß und möchte, ist der gute Jüngling ernüchtert; der graue Morgen ist da, und Troilus redet eine unedle, zwischen Liebesvertrautheit und Wollustvertraulichkeit, zwischen Sehnsucht und Begier und Alltag stolpernde Sprache:

Bemüh' dich nicht! 's ist kalt heut morgen.
Geh nur zu Bett!
Du wirst dich erkälten!

Dazwischen dann wieder Liebesbeteuerungen und Klagen über die Kürze der Nacht.

Und in diese Situation kommt nun, um das Pförtchen zu öffnen, Cressidas Oheim Pandarus, nicht, wie Juliens Amme, die Vermittlerin zwischen leidenschaftlicher Liebe, sondern in Mannesgestalt der unmännliche Kuppler, der sie — es ist seine Natur so, er braucht das — mit seinen Lobeserhebungen, seiner Anwärmung, seinem Hin- und Hertragen erst zu einander gebracht hat; er, der immerzu neugierig ist, weil ihm alles von außen kommen muß, bedarf immer neu der Gier der andern, um in seine verhutzelte Trockenheit etwas Saft zu bekommen. Der macht nun seine schnöden Witzchen über ihre Nacht und gießt vollends kaltes Wasser auf den armen Troilus, der glaubt nicht leben zu können, wenn er seine Liebe nicht über die Befriedigung des Triebs hinaus festhalten kann.

Shakespeare hat sich in dieser und ähnlichen Szenen dieses Stücks, wie in manchen seiner romantischen Lustspiele, an die äußerste Grenze der romantischen Ironie gewagt. Nur feinste Künstler könnten auf der Bühne die Parodie so zart herausbringen, daß darüber die Realität der Gestalten und die freundwillige Liebe des Dichters zu ihnen,

die humane gentleness, die selbst Cressida, besonders aber Troilus umschwebt, nicht verloren ginge. Dieser prächtige Jüngling hat ja doch, wenn schon nicht die rechte Geliebte, so doch die rechte, die leidenschaftliche Jünglingsliebe, die alle Grenzen sprengen möchte, und auch die rechten Gedanken über das Verhängnis, das Liebe heißt. Wie er mit dem bürgerlichen, sinnenden Ernst, der philosophischen Betrachtung, die die Gestalten dieses Stückes besonders auszeichnet, zu Cressida sagt, noch ehe sie sich ihm ergeben hat:

> Das ist das Ungeheure in der Liebe, Jungfrau, daß der Wille unendlich und seine Ausführung beschränkt; daß die Begierde unbegrenzt und die Tat ein Sklave der Grenze ist.

Wie nah steht dieser Jüngling in seinem Gefühlsleben dem jungen Romeo, und wie so ganz anders ist doch die geistige Sphäre dieses Dramas aus Shakespeares letzter Periode als in Romeo und Julia, dem Meisterwerk seiner Jugend! Aber wie leibhaftig als Individuum und wie Herz und Geist ergreifend als Repräsentant einer Weltgesinnung steht der eine wie der andre, Romeo und Troilus vor uns da, und wie kommt man zugleich aus der Wirklichkeit und dem tiefen Sinn in die ärgerliche Nichtigkeit und talentvollste Theatralik, wenn einem einen Augenblick lang etwa die Gedanken von Troilus, dem jungen Sohn des Kriegs, zu dem Kind des Lagers Max Piccolomini schweifen!

Auch Romeo ist zum Denken, zur Betrachtung geneigt; aber ihm kommt das Leben seines Geistes nur wie eine Blüte aus Leidenschaft und Seelengewalt geschossen und bleibt untrennbar damit verbunden; die Gestalten dieses Stücks aber, auch der junge Troilus, scheinen das Leben des Triebs und der Seele in einem Behältnis, das der Vernunft in einem andern zu haben; sie scheinen aus einem Zustand der Gesellschaft, einer Beschaffenheit des innern Menschen zu einem andern, einem neuen unterwegs zu sein. Was Troilus sinnt, will fast noch mehr von der Sinnenliebe weg, als es aus ihr kommt; er denkt wie zum Übergang und zum Untergang, dieser annoch Sklave der grenzenlosen Begierde, der berufen ist, dereinst als Freier, nicht mehr als Freier und Werber um die Wollust, sondern als Freier ums Schicksal gereift und frei in den Untergang zu schreiten, er sinnt über die Liebe,

wie der ewige Jüngling Faust, der triebhaft Denkende und im Empfinden zum Denken Getriebene: „Und im Genuß verschmacht' ich nach Begierde!" Troilus sagt den Grund, ohne Erfahrung, wie aus der Ahnung heraus, seinen Grund, den er nun zu erleben hat: Weil der Genuß die Enttäuschung und die Begierde die Hoffnung ist; weil nur die Begier unendlich ist, die Tat, der Akt aber ein Sklave der Grenze ist.

Fast unmittelbar an den Liebesabschied der beiden schließt die Mitteilung an, daß es eine Trennung sein soll, fast wie Romeos Verbannung. Nur daß diese furchtbare Trennung hier dem Liebesakt, der bloß der Sehnsucht des Jünglings einzig geschienen hatte, der aber ganz gewöhnlich war, und ihrem nüchternen Abschied hintennach hinkt, während Romeos und Julias Liebe und Trennungsschmerz um und um eingehüllt war in die Tragik einer von Haß und Feindschaft zerrissenen Liebe. Auch hier fehlt es nicht an Parodie: Cressida muß fort, ins Lager der Feinde, und Troilus verspricht, sie dort unter Lebensgefahr zu besuchen. In unecht, angelesen klingenden, modischen Gewaltworten hören wir Cressidas Beteuerungen der Treue; und dann tauschen sie, nach dem Brauch der Ritterzeit und der Ritterromane, Liebespfänder: Trag' diese Schleife! — Und du diesen Handschuh!

Troilus läßt sich's nicht nehmen, die Geliebte persönlich Diomedes zu übergeben, und geleitet sie bis zum Tor. Dem stolzen Griechen gegenüber, der sofort in überlegener Ruhe zu flirten anfängt, spielt der Gefangene der Liebe eine knabenhafte, leicht komische Rolle; und was uns da auffällt, wird auch der gewitzten Cressida nicht entgehen.

So kommt sie ins Griechenlager, wo sie von den galanten Fürsten, die sich auf ihren Wert verstehen, sofort mit Küssen empfangen wird. Ihr tut das sehr wohl, und sie geht mit rechtem Vergnügen auf das Spiel ein; einer aber wendet sich provozierend scharf gegen sie: Ulysses. Ihm ist, wozu die gewohnheitsmäßigen Spottreden, die bei der Gelegenheit Menelaus treffen, nicht einmal nötig gewesen wären, der Schatten Helenas auf den Vorgang gefallen, und in Cressida erkennt sein scharfer Blick sofort ein Weib von der Art der Ledatochter. Auch

er bittet sie um einen Kuß, um sich, wie sie ihn leichten Herzens gewähren will, verächtlich abzuwenden:

> Um Venus willen bitt' ich: küss' du dann,
> Wenn Helena zur Jungfrau wieder wird — —

Und keine Rücksicht kann ihn vom schärfsten Ausfall zurückhalten; er kennt sie durch und durch:

> Pfui, pfui auf sie!
> Ihr Aug' hat Sprache, ihre Wang' und Lippe;
> Ihr Fuß selbst spricht; ihr üppig Trachten blickt
> Aus jedem Glied, aus jeder Körperwendung . . .

Kurz darauf aber das Gegenbild in der Sphäre der Männlichkeit. Bei dem ritterlichen Turnier, zu dem sich nun Trojaner und Griechen vereinigen, hören wir, wieder aus dem Mund des Menschenkenners Ulysses, die Schilderung des Jünglings Troilus, der mit zu den feindlichen Gästen gehört:

> Ein echter Held,
> Noch nicht gereift und doch schon unvergleichlich!
> In Worten karg, mit Taten sprechend, aber
> Mit seiner Zunge tatenlos . . .
> So Herz als Hände offen, beide frei,
> Er gibt, was er besitzt, zeigt, was er denkt,
> Doch leitet Überlegung seine Milde,
> Und unanständigen Gedanken leiht
> Er niemals seinen Atem.

Das Mannesideal Shakespeares verkörpert auch Troilus, umwogt noch von der weichen Hülle holder Jugendeselei; aber was er zu werden verspricht, sehen wir mit Augen, wie es Ulysses bestätigt: Ritterlichkeit ist ihm mit Rationalismus vereint; Herz und Kopf wirken ebenmäßig mit einander der Harmonie zu.

Diese Schilderung steht am Eingang zu der herrlichsten Szene unter den vielen prachtvollen des Stückes: der Manneshelb Hektor der Trojaner ist mit seiner Schar Fürsten und junger Helden als Gast ins Lager der Griechen gekommen. Welche Freude waltet zwischen ihnen, und welche Mannigfaltigkeit in der Freude, und welche Steigerung



durch das Bewußtsein, das immer dabei ist, daß diese liebevolle Freundschaft zwischen Feinden nur eine Kampfpause im Völkerkrieg ist. Die Griechen haben den plumpen, schwer körperlichen, starken Streiter Ajax, der mit seiner bramarbasierenden geschwollenen Eitelkeit manchmal ein wenig komisch wirkt, zum Streit im Turnier mit Hektor erwählt; sie haben es getan, um Achilles zu reizen. Kann er, der ihrer Sache ganz fremd geworden ist und den die Brunst zum Verrat zieht, noch gehalten und geweckt werden, so nur durch die Eifersucht. Ulysses hat schon vorher die Griechenfürsten dazu gebracht, daß sie ihn verächtlich behandeln, und hat ihm unmittelbar danach in sehr ernster Rede ins Gewissen hinein eine Lektion gegeben; im Anschluß an ein Buch, in dessen Lektüre versenkt er an Achilles' Zelt vorbei wandelt — es scheint ein Band Cicero oder Montaigne gewesen zu sein, derlei hat es zur Zeit von Shakespeares Trojanischem Krieg ebensowohl gegeben wie die Ethik des Aristoteles —, legt er ihm dar, wie auch der Ruhm von der Mode abhängt, und wie ein Ruhm, der sich nicht immer neu herstellt, welk und abgestanden wird:

Die Zeit trägt einen Ranzen auf dem Rücken,
In den sie steckt die Gaben des Vergessens,
Des riesenhaften Ungeheuers, Undank.
Nur Brocken sind die Taten, die vorbei sind,
So schnell verschlungen als geschehen.

Die Zeit ist wie ein Gasthofwirt, der die Gäste, die gehen, kalt entläßt und die neu Ankommenden schon beinahe umarmt.

Nur ein Naturzug
Verbrüdert eine ganze Welt: daß alle
Einstimmig neugebornen Tand empfehlen,
... ja, daß selbst der Staub,
Leicht übergoldet, höhern Rang genießt
Als ein bestaubtes Gold ...

Mit diesen mahnenden Betrachtungen hat er den Helden, der nur unerzogen, willkürlich, triebhaft, dem Verderben nah, aber noch nicht verloren ist, schon recht nachdenklich gestimmt. Dann aber, nachdem er ihn mit solchen allgemeinen Maximen rege gemacht hat, apostrophiert er ihn persönlich und schießt seinen schärfsten Pfeil ab. Die Griechen,

deren geistiges Haupt ein Ulysses ist, haben, wenn sie im Krieg liegen, ihre Augen, ihre Spione überall; sie wissen sehr wohl, warum Achill sein Schmollen, seine Unzufriedenheit mit der neuen Strategie gar nicht überwinden kann: Wollust steckt dahinter! Man hat ausgekundschaftet, daß Achill des Priamus Tochter Polyxena begehrt, daß er Unterhandlungen mit Troja pflegt. Aber — und nun läßt sich der so Sittenstrenge wie Bewegliche auf den Ton ein, den Achill, Patroklus und Thersites unter einander eingeführt haben —

Besser würd' es ziemen,
Wenn Hektor unter dir, Achilles, läge
Als die Polyxena.

Damit hat er ihn verlassen, und nun soll Achilles wie ein Garnichts unter den Zuschauern stehen, wenn Hektor mit Ajax kämpft!
Gar so schlimm aber kommt's nicht; dafür sorgt seine reckenhafte Erscheinung und die höfische zierliche und dabei doch herzlich verehrende Art der Trojaner, vor allen des Äneas. Von ihren Kämpfen her kennen diese Ritter einander nicht; da tragen sie die geschlossenen Helme; wie aber nun Achill, bei dem die Kur schon etwas angeschlagen hat und der im Kreis der andern griechischen Fürsten steht, eine Bemerkung macht, da wendet sich Äneas sofort zu ihm:

Wenn du nicht Achilles,
Wie ist dein Name sonst?

Auch weiterhin geht es in dieser Szene ganz zu wie in den Ritterromanen; Ajax hat sich vorgenommen, den Kampf, wie's in solchen Spielen nicht sein muß, aber nach dem Brauch sein kann, bis zum Äußersten zu führen; Hektor aber erinnert sich, daß Ajax' Mutter eine Schwester des Priamus war (ich möchte annehmen, daß das — in der Romanüberlieferung — die Tante war, die den Trojanern von einem Griechen geraubt worden war), und gegen seinen Vetter kämpft er nicht im Ernst; er darf das tun; daß er für seine Person keinen Kampf scheut, weiß jeder. Und nun regt sich erst beglückte Gemeinschaft des Wesens unter ihnen; und immer geht durch alle Ritterlichkeit, Höflichkeit und herzliche Verehrung die Todesdrohung, durch Spiel der Ernst, in Heiterkeit und männlicher Fassung die Tragik durch. Agamemnon begrüßt Hektor:

. . . Was vorüber, was noch folgt,
Das ruhe unter formenlosen Trümmern
Der Hüll' und des Vergessens; aber jetzt,
In diesem Augenblick heißt Treu' und Wahrheit,
Von aller hohlen Arglist frei, von Herzen,
In Himmelsreinheit, dich willkommen,
Erhabner Hektor!

Dann wendet sich Hektor zu dem, der sich als Menelaus bekannt gibt; sein freundlicher Gruß geht nicht ohne neckende Anzüglichkeit ab. Zu feierlicher Rede holt der alte Nestor aus; wie oft hat er diesen Hektor im Kampfe gesehen, hat seine Tapferkeit und seinen Edelmut bewundert, wie er sein Schwert hoch in die Luft warf, um es nicht auf einen schon am Boden Liegenden fallen zu lassen, ganz wie Sir Launcelot, der adligste Held, in Malorys Arthur-Roman das Prinzip hat: „Einen gefällten Ritter erschlage ich nicht"; und nun sieht der alte Mann dem heldischen Manne zum erstenmal ins Antlitz. Sie umarmen einander, und „die gute alte Chronik", wie Hektor ihn liebevoll nennt, fährt in seiner Rede fort:

Wohl kannt' ich deines Vaters Vater
Und focht auch einst mit ihm! Ein großer Held,
Allein beim großen Mars, der unser aller
Heerführer ist, dir war er niemals gleich . . .

Das ist homerisch und mehr als homerisch; bei Homer wäre er streng in seiner Rolle, sich zu erinnern und die gute alte Zeit zu loben, verharrt; hier kommt die Überwältigung durch den großen Moment dazu. Dann kommt die Reihe der Begrüßung an Ulysses. Sie kennen einander; Ulyß war schon zu Verhandlungen in Ilion. Er meidet als erstes scharfe ernste Worte nicht: Ilion muß fallen. Dann erst, nach solchen Wechselreden, erlaubt sich der Politiker das Menschliche, das nun aber aus Herzensgrund hervorbricht:

Willkommen denn,
Du freundlichster und tapferster der Helden . . .

In all der Zeit hat Achill seine gierigen Blicke nicht von Hektor gewendet. Nun tritt er vor und begrüßt ihn mit raschem Wort. Auch Hektor betrachtet sich den Helden, aber höflich zurückhaltend, und ist

schnell damit fertig. Achill jedoch, Hektor sagt es, nicht angenehm berührt, erdrückt ihn immerzu mit seinen Augen. Und doch weiß der Stolz des Herrlichen, der an den innern Wert denkt:

In mir ist mehr,
Als du verstehen kannst . . .

Aufs schlagendste tritt hier der Gegensatz dieser beiden Naturen hervor; Achill kann und will gar kein Hehl daraus machen, warum seine Blicke wie magnetisch von Hektors Körper angezogen werden:

Sagt,
Ihr Götter, mir: an welchem Körperteil
Vernicht' ich ihn? Hier? Dorten? Oder da? . . .

In großem Zorn, aber mit einer Würde ohne gleichen erwidert Hektor:

Es wär' den Göttern Schmach, hochmüt'ger Mann,
Der Frage zu genügen. Wart' es ab! . . .

Mit Achill ist die rohe Kampfwut durchgegangen; seine politischen Verhandlungen mit Troja, die er nicht aus Politik, sondern in der Willkür des Brünstigen und verärgert Launischen geführt hat, waren ihm beim Anblick des herrlichen Feindes ganz aus dem Sinn gekommen. Ajax, sowieso schlecht auf ihn zu sprechen, sagt es ihm gradezu:

Ich fürchte,
Die allgemeine Sache ist es nicht,
Was dich zum Kampfe reizt.

Inzwischen hat Hektor sich ganz gefaßt und antwortet auf den plumpen, schnuppernden Raubtieranfall Achills nicht mit einer Herausforderung, sondern mit einer Bitte:

Laß, ich bitte dich,
Im Feld dich wiedersehn. Ein Kinderkrieg
War's nur, seit du der griechischen Sache dich
Entzogen hast.

Bei dieser wunderschönen Männlichkeit überläuft es den Achill. Das überwindet ihn; das ist stärker als alles, was bisher auf ihn wirken wollte. So läßt Hektor sich die Hand darauf geben, daß sie morgen sich im Kampf treffen wollen.



Philologen! Das ist nicht bloß anders, nicht bloß uns mehr angehend, nicht bloß in Sachen des Staats, der Gesellschaft, all unsrer Problematik moderner als Homer; das ist im tiefst Menschlichen eine Stufe über ihn hinaus gebaut, das ist größer als Homer! Theatermeister! Es ist eine der erhabensten und innigsten Szenen Shakespeares; und von ihr aus ist das ganze strotzend reiche, bitter ernste, tiefsinnige, durchaus menschliche Geschichtsdrama zu erfassen.

Wir stehen mit dieser Szene am Ende des vierten Aktes. Immer wieder haben wir gesehen, wie es die Männer in beiden Lagern nehmen, daß dieser Krieg, der nicht enden will, um eine Helena, um eine Weibersache geführt werden muß. Wir haben miterlebt, wie der edle junge Troilus mit seiner Geschlechtsliebe in die Irre geht und all sein Bestes an ein kokettes, nichtiges, graziös reizvolles Frauenzimmerchen hängt; wie Achill von Wollust jeder Art, von Trieb und Unbeherrschtheit in seinem Adel angefressen ist; wir haben Pandarus, den seelisch leeren Kastratenlüstling, gesehen, der sich an andrer Leute Lustfeuer wärmt, und dagegen die Männer der Ausgeglichenheit, der Vernunft auf verschiedenen Stufen der Höhe, Ulysses und Hektor zumal. Da dringt in dieser Szene, wo die Feinde in hoher Stunde der Heiterkeit zusammenkommen, wo Troilus traurig schmachtend abseits steht und nur die Gier im Leibe hat, bei Gelegenheit dieses Festes zwischen den Feinden ins Zelt des Kalchas zu seiner Cressida zu kommen, wo Achills brünstige Blutgier von Hektors herrlich gefaßter Männlichkeit auf ihrem eigenen Boden seelisch überwunden wird, mit sicherer Gewalt der Sinn dieses Dramas in uns ein: hier steht Männerfreundschaft gegen Geschlechtsbrunst. Leibhaft erleben wir: was sind das, was wären das für Männer! Wehe über sie, wehe über die Welt, deren Repräsentanten sie in allen Tönungen sind, daß sie in Weiberbanden, in den Banden der Gier, der oberflächlichen und doch tiefzehrenden Sinnlichkeit, der Affekte stecken; daß sie darum einander auf Leben und Tod im Krieg gegenüberstehen. Und es liegt etwas wundervoll Tiefes darin, daß Shakespeare diesen Stoff des Krieges um Helena ergriffen hat, um diese sehr selten gewahrte Beziehung zwischen Sinnlichkeit, Gier, oberflächlicher, ungeistiger Sucht und dem Krieg aufzuzeigen. Man braucht sich nur an Porzia von Belmont

und Portia, die Frau des Brutus, an Desdemona, an Cordelia, an Hermione und Miranda zu erinnern, um zu wissen: er war, viel weniger noch als Strindberg, in keinem Stadium ein Weiberfeind; aber daß gewisse Mann-Weib-Beziehungen der Urgrund männlicher Wut sind, daß auch die stiermäßige Kriegswut in Beziehung zu Brunst und Unbefriedigung, vor allem des Geistes steht, das hat er gesehen und in Troilus und Cressida dargestellt. Und er hat im selben Zusammenhang die Freundschaft als ein nicht bloß privates, sondern öffentliches und gesellschaftliches Prinzip behandelt und durch das, was er in herrlich bewegter Aktion zeigte, gefeiert. Die Freundschaft, wie sie mit Ratio, mit hellem, warmem Geist verbunden ist und über allen Affekten des Hasses und der Zornwut steht; die Freundschaft, wie sie in seiner Sonettendichtung ein so seltsam freies und gebundenes, kummervolles und adliges Leben führt, und wie sie in unsrer Zeit Walt Whitman als Kameradschaft, allen Nationen der Erde als Band der einzelnen, der Gruppen und damit der Gesellschaften gekündet hat. Nicht die Lotterbettfreundschaft, wie sie zwischen Achill und Patroklus eingerissen ist, wo edles Band und niedriger Trieb einander durchdringen, wo der Geschlechtstrieb in Maskierung seine Verwüstungen anrichtet; der gräßliche Fluch, den Thersites gegen alle „männlichen Huren" und „unnatürlichen Sodomiter" schleudert, wird nicht umsonst dem Patroklus gegenüber und nicht umsonst in diesem Stück geäußert, und ganz gewiß nicht umsonst in dieser Szene, mit der der fünfte Akt einsetzt, der ersten, die auf das große Bild der Freundschaft, die den Krieg überwindet, folgt. Wie hat Achilles nach dem Streit, nach Blut gelechzt, als er im Dunstkreis Hektors stand! Jetzt, unmittelbar darauf, ist ein Brief Hekubas mit einem Liebesgeschenk ihrer Tochter eingetroffen, die Brunst ist wieder da, die ihn stärker bezwingt als der Vorsatz, als das Gelöbnis, als der Handschlag, den er geleistet, sich zum Kampf zu stellen:

Fallt, Griechen, sinke, Ruhm; fort, Ehre, oder bleib! . . .

Er ist zum Verrat entschlossen und zum Wortbruch und will nicht mehr mit Hektor kämpfen!

Seit Cressida ins Griechenlager gekommen ist und gleich nach ihr die trojanischen Fürsten zu Gast erschienen, sind die beiden bewegten Teile

der Handlung in Fluß gekommen: der Gegensatz Achills zu Hektor und das Verhältnis Troilus-Cressida. Dieses Drama gehört zu der Serie von Stücken aus Shakespeares letzter Periode, deren jedes seinen besondern Stil hat, weil er in frischer Gärung und tiefer Unbefriedigung mehr als je ein Suchender ist, der Neues auszudrücken hat und also auch immer wechselnd sich neuer Formen bedient; es gehört in dieser Hinsicht zu Timon, Perikles, Zymbelin, dem Wintermärchen, Antonius und Kleopatra und Sturm. In Troilus und Cressida kommt die Handlung sehr langsam in Gang; die Exposition, von Troilus, Cressida und Pandarus zu der politischen und militärischen Lage bei den Trojanern, dann zu den Griechen und ihrem Kriegsrat, zur Vorbereitung des Turniers, zu den abgesonderten Heerführern Ajax und Achill und dem zwischen beiden hetzenden und schmähenden Thersites, darauf wieder zum großen Rat Hektors mit Vater und Brüdern, zur Erziehung Achills durch Ulysses — das alles gibt mehr eine Zustandsschilderung als eine Handlung; in alledem bewegt sich als Aktion fast nur das Liebesverhältnis des jungen Paares bis zum Morgen nach ihrer Nacht und der Trennung; jetzt aber ist konzentrierteste Spannung, wir erleben die beiden Hauptteile der äußern Handlung als innerlich zusammengehörig, als Seelenvorgang und Sinn; alle Fäden sind geschlungen, und das Grundthema, das alles eint, ist aus dem Vielfachen herausgesprungen: die Ritter als Männer; die Ritter als Sklaven des Geschlechts.

Ulysses hat den stillen, von Trauer umfangenen jungen Feind Troilus in sein Herz geschlossen; er ahnt sein Geheimnis und will ihn nach seiner Art fördern; so wie der nach Lästerung lüsterne Thersites dem Diomedes auf die Sprünge gekommen ist; und also hat sich eine der wundervollen Szenen in schlüssiger Motivierung vorbereitet, die man nur mit musikalischen Gebilden vergleichen kann und die auch in Art der Musik komponiert sind. Ulysses hat Troilus mit einer Fackel zum Zelt des Kalchas, Cressidas Vaters, geleitet; Thersites ist hinter Diomedes hergeschlichen; Diomedes hat, vom Vater begünstigt, sein nächtliches Stelldichein mit Cressida.

Da haben wir ein Quintett, das sich zusammensetzt aus dem Liebesgeflüster von Diomedes und Cressida, aus den noch leiseren Worten,

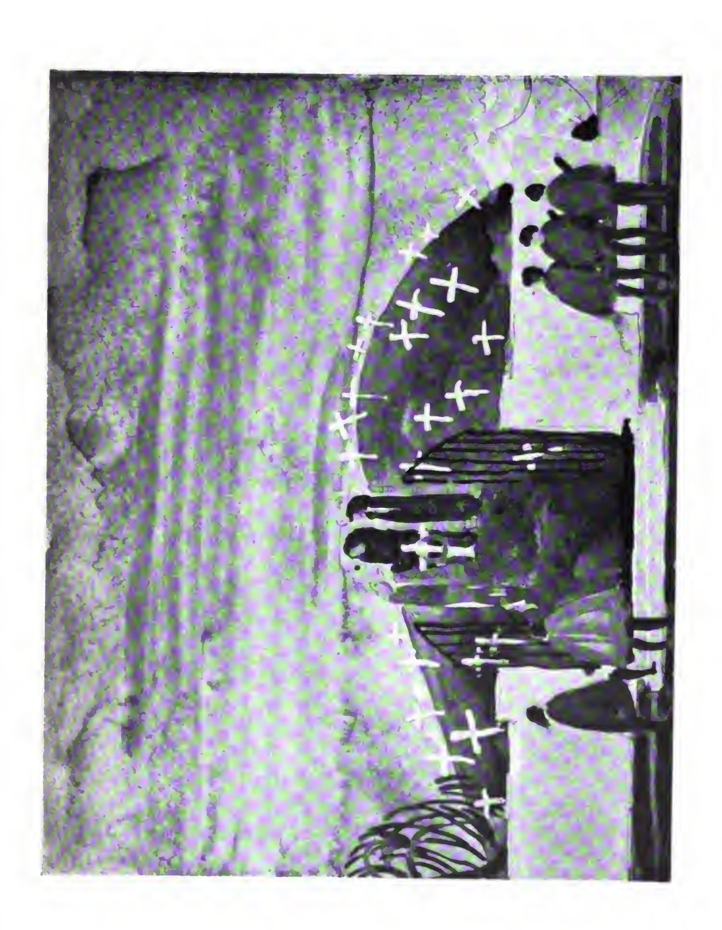
5

Ein Geschlecht, von Fritz von Unruh

Erste Szene

Entwurf August Babberger

Uraufführung im Frankfurter Schauspielhaus am 16. Juni 1918



die die beiden unfreiwilligen Lauscher, Troilus und Ulysses, miteinander wechseln müssen, und aus der ungeheuren Gewalt der mehr unterirdisch gekollerten und gekrähten als gesprochenen zynischen Solobemerkungen des Thersites.

Diomedes geht ganz kaltblütig, rationell, wie nach der Vorschrift einer Psychologie der Wollust, ans Werk der Verführung: er läßt, zugleich mit dem Reiz, den sein Leib, seine Jugendlichkeit, seine Kraft und seine Begier auf das Weibchen ausübt, durchblicken, daß er sehr wohl auch ohne Cressida auskommen kann. Es lebt schon so etwas wie Wille oder, wenn es das Wort gäbe, Möchte zur Treue in ihr; sie sträubt sich nicht bloß aus Koketterie; der ferne Troilus — sie ahnt ja nicht, daß er dabei ist — tut ihr recht leid; aber Diomedes' Nähe berückt ihre Sinne, und wie er achselzuckend gehen will, hält sie ihn zurück, klammert sich an ihn, streichelt ihn und holt ihm die Schleife zum Liebesgeschenk, die sie als Unterpfand der Treue von Troilus angenommen hatte. Dann wiederholt sie im Spiel der Buhlerei, was sie vorher im letzten Zieren des kleinen Restes ihrer bessern Natur getan hat: sie hält ihn hin, sie zieht sich zurück, sie peitscht das Geschlecht in ihm auf.

Bei alledem steht Troilus, muß es mitansehn, in all seinem unsäglichen Jünglingsschmerz. Wundervoll ist, ein Zug aus der Freundschaftswelt, der Besonnenheit und Güte, wie Ulysses ihn behütet. Erst flüstert er ihm nur mit mahnender Betonung zu: Nun — Trojaner! Dann sorgt er mit kürzesten Worten, aber so wirksam, wie's nur dieser Menschenkenner kann, dafür, daß der Gepeinigte, der als einzelner zur Nachtzeit im Feindeslager und an einer Stelle steht, wo er nicht zu dulden ist, nicht in Wut gerate und vom unbekümmerten und aufgestachelten Feind erschlagen werde. Jetzt aber sehen wir erst, welch innig schöner Jüngling Troilus ist; er faßt sich; nicht diese ja hat er geliebt; er hat die Liebe geliebt. Seine Klage gilt der Welt, gilt dem Trug des schönen Scheins.

O beauty, where is thy faith?
O Schönheit, wo ist deine Treue?

Aber Shakespeare ist Shakespeare; er zeigt auch hier, wo so Allerpersönlichstes, allerbitterst Erlebtes mitschwingt — Diomedes ist sein

aristokratischer Freund, Troilus ist er selbst —, er zeigt im Drama immer auch die andere Seite. Wie in Troilus' Worten:

O Schönheit, wo ist deine Treue?

das Leid des betrogenen Liebenden sich zur Mannesklage um das Ganze gesteigert hat, so erhebt sich Cressida in dem Augenblick, wo sie der Wollust erliegt, über sich selbst und stimmt rührend die Klage um das Los der schwachen, der zitternd auf Eingriff und Erschließung wartenden, passiv lechzenden, mit kleinen Reizen aufstachelnden Frauen an:

Ah, poor our sex —!
Wir sind ein arm Geschlecht und schuld hierin:
Des Auges Irrtum leitet unsern Sinn.
Wen Irrtum führt, vergeht sich. Zieht den Schluß,
Wie schimpflich Sinnentrieb uns machen muß.

Und dazu kommt das gräuliche Echo des lauschenden Mitgenießers Thersites, der aus der stillen Klage, in der uns die mild verzeihende Gerechtigkeit des Dichters mitklingt, die hohnvolle Anklage boshafter Weltverzweiflung macht:

Was Schlüsse angeht, weiß ich einen nur,
Der besser noch: nun bin ich halt 'ne Hur'!

Wenn ein Zwerg sich recken könnte, bei dieser Entlarvung der Menschennatur, die er wieder einmal mitansehen darf, hätte es der bissige Wicht getan. Aber auch in seiner Kleinheit liegt Größe der Dämonie, wenn die ganze Wollust des Hasses und der Schadenfreude und Schmutzfreude in ihm locker wird und er in die erwachende Gier der beiden schönen jungen Menschen hineinzischt:

Wie der Wollustteufel mit seinem fetten Steiß und seinem Kartoffelfinger diese Menschen zusammenkitzelt! Schmore, Unzucht, schmore!

Es gibt aber nichts schauderhaft Groteskes, nicht einmal von Shakespeare, was nicht von manchen unter seinen Erklärern noch überboten werden könnte. Ich zweifle nicht, daß schon einer nächtlicherweile Thersites gegenüber hinterm Busch gehockt ist und, um das Quintett zum Sextett hochzubringen, an dieser Stelle dazwischen gefuchtelt hat: Es hat ja aber doch zur Zeit des trojanischen Krieges in diesen Län-

dern noch keine Kartoffeln gegeben! Die sogenannten Anachronismen, die in diesem Stück nicht gehäufter auftreten als in andern, besonders aus Shakespeares später Zeit, aber auch zum Beispiel im Julius Cäsar, deuten keineswegs auf parodistische Absichten, sondern hier auf die besondere Lebendigkeit, mit der der Dichter die Vorgänge empfand und zur Empfindung bringen wollte. Für das Dicke, Beulenmäßige und doch dabei Gereckte, was da vor der Phantasie erstehen soll, wußte Shakespeare für uns kein geeigneteres Wort Thersites in den Mund zu legen als dieses: Kartoffelfinger; und warum sollte er es denn also nicht tun, da er nicht für Archäologen schrieb, da wir im Gegenteil durchaus wissen und spüren sollen, daß dieser trojanische Krieg und diese Seuche der Lust und der Gier unter uns wüten?

Muß ein Drama, wozu ich den Grund nicht einsehe, durchaus benannt und einer Gattung eingeordnet werden, so ist dieses keine Komödie und keine Tragödie und keine Tragikomödie zu nennen und ebenso wohl alles drei. Es bringt uns nicht Lachen oder Weinen, auch nicht bald Lachen und bald Weinen, sondern, wie im Don Quixote kommt der reife, erkennende Weltbetrachter, der seine Aktion vor uns aufführt, zu einem wehvollen Lachen, wo es denn auf die Natur des Miterlebenden ankommt, ob er — etwa — in Ergriffenheit und doch darüberstehend lacht oder ob er, noch im Stande zu lächeln, weinen muß. Das Lachen darf sogar ein böses, hartes, scharfes, grimmiges sein; zwischen Hektor und Ulysses auf der einen Seite und Thersites auf der andern ist viel Platz, und da steht Shakespeare; aber Größe muß in dem Lachen sein; denn was wir in dieser Aktion erleben, ist, wie sich eine große Welt, mit ihrem Willen müssend, sehend und damit blind, mit Augen sehend, mit Sinnen sehend, zugrunde richtet. Und es darf nichts Unreines in dem Lachen sein; Shakespeare hat Thersites in dem Verstehen, das nicht ohne Liebe ist, und doch in Verachtung geschaffen, er steht nicht bei ihm.

Immer wieder wird man geneigt sein, sich bei Shakespeare der Sprache, wie Spinozas, so Schopenhauers zu bedienen. Aber Shakespeare steht Spinozas Ethik um fast so viel näher als Schopenhauers, wie er Hektor gewiß näher steht als dem Bastard, den Thersites mit einer buddhistischen Nonne erzeugt hätte. Weitaus universeller und liebevoller

als Schopenhauer umfaßt Shakespeare mit seinem Blick das Ganze und Vielfache der Welt, weitaus mehr als der aus Weichheit Böse hat er an sich gearbeitet, so daß er mit festerem Panzer gegürtet der Welt widersteht. Er kommt nicht bis zur fromm-feigen Bosheit der Askese und des Weltverzichts inmitten der Welt; und er kennt zweierlei Willen: den einen freilich, den Schopenhauer geschildert hat, den Willen, der der Sklave seiner Diener der Sinne ist; den andern aber auch, wie ihn Spinoza der Mensch, Fichte der Mann gekannt haben, den Willen, der männlich, fest, ritterlich die Tiere im Innern zügelt, die Diener lenkt und beim Licht der Vernunft den Weg findet. Gegen die Menschen aber, die das vermögen — Shakespeare zeigt es uns besonders auch in diesem Stück —, ist die Welt verbündet; sie siegen im Geiste, wie Hektor über Achill schon gesiegt hat, aber sie dauern selten und fallen meist. Und darum, weil er das zu tiefst geschaut, erlebt, erlitten hat und doch noch heiter resignieren konnte, darum, weil er alle Stimmungen und Lehren, die diese Weltschau ermöglicht, finden und gestalten konnte, ist Shakespeare der größte aller Dramatiker, der große Tragiker und der große Humorist; darum ist diese Dichtung eine ganze Tragödie und ein ganzes Stück befreienden Lachens.

Troilus, den Schmerz und Enttäuschung erziehen, sieht in diesem Augenblick ein, daß nichts am äußern Reiz, daß alles an der Seele liegt. Er hat Cressida, seine Cressida, in ihrem Schäferstündchen mit Diomedes gesehen und ruft sich nun, wie um aus einem Traum zu erwachen, zu:

Hat Schönheit Seele, war's nicht Cressida!

Dann geht er aber weiter und hat das tiefe Erlebnis, das den Knaben vom Manne scheidet: Cressida zerfällt ihm nun in zwei, in das adlige Bild, das ein Ausdruck des Innern ist, das er geliebt hat und immer lieben will, und in das ärmselige Geschöpfchen da, das er in dieser Situation gesehen, das er niemals gekannt hat, das ihm ganz fremd ist.

Aber er hat es nicht so leicht wie Diomedes, der gewiß auch einmal, mehr als einmal, solche Erfahrung gemacht hat und sich dann entschließen konnte, mit dem Leib im schmutzigen Fluß weiter zu schwimmen und nur den Kopf frei über Wasser zu halten. Troilus braucht

ganze Reinheit; wie leicht ist es für den Jüngling, sie von der Liebe zu fordern; und wie schwer ist es für den Betrogenen, wieder ganz Verlassenen, diese Reinheit, die Liebe ist, selber zu üben. Noch ist er nicht ganz reif, bei weitem noch nicht; erst muß ein größerer, ein nicht so mit Tiertrieb und Raffgier verwachsener Schmerz über ihn kommen; und der wird nicht ausbleiben. Jetzt glüht er vor Rachsucht gegen Diomedes; den Mann, der Cressidas Schleife trägt, will er im Felde treffen; und da nun die Nachbrunst der betrogenen Liebe, der Rachedurst im Spiele ist, soll dieser Krieg nicht mehr ritterlicher Kampf, soll er Vernichtungskrieg sein.

Die Trojanerhelden sind heimgekehrt und rüsten sich zum Streit, wie ihn Hektor und Achill für heute vereinbart haben. Hektor bricht auf; vergeblich wollen ihn Andromache seine Frau, Kassandra, Priamus selbst zurückhalten; alle haben sie böse Träume gehabt; und sie wissen, das sind keine gewöhnlichen Träume, das sind Wahrträume gewesen. Hektor nimmt diese Warnungen auch keineswegs leicht; er ist selbst wie von Ahnungen umwittert; er ist tief ernst; aber er hat den Griechen sein Wort verpfändet, sich heute zum Kampf zu stellen; die Ehre verlangt, daß er geht; er weiß ihr nicht, wie Achill, einen andern Wohnsitz anzuweisen als bei sich selbst.

Nun kommt Troilus dazu. Den jungen Bruder, fast noch einen Knaben, sieht Hektor heute ungern so kriegerisch gerüstet; diesmal soll es rauher Ernst werden. Aber Troilus ist wahrlich nicht in der Verfassung, sich in der Stube halten zu lassen; er will den Krieg noch viel rauher und schärfer, als Hektor ihn bisher immer geführt hat. Und so hält er ihm vor, oft habe Hektor Feinde, die im Kampf gestürzt waren, wieder aufstehen heißen; dasselbe, was Nestor bewundernd an Launcelot-Hektor bemerkt hat. Ja, das ist Hektors Art;

O schönes Spiel!

ruft er aus. Wie könnte er den Mordkrieg führen, wenn der nicht zugleich das schöne Spiel aller Kräfte Leibes und der Seele, der Stärke und der Geschmeidigkeit, der Derbheit und der Feinheit, der Härte und der Güte, der Unerbittlichkeit und der Vornehmheit wäre? Als ein Spiel und überdies als fair play muß der Krieg geführt werden, loyal, an selbst gegebene Gesetze gebunden und ritterlich; die Schranken des

Menschenmöglichen dürfen nicht überschritten werden. Troilus aber, in der Verfassung, in der er ist, nennt das Narrenspiel; wer Waffen trägt, muß sie mit Wut und Ingrimm und giftiger Rache gegen den Feind führen. Solche Kampfesweise faßt Hektor weder, noch versteht er, wie sein Troilus so reden kann:

Pfui, Wilder! Pfui!

ruft er aus und erklärt mit noch größerer Bestimmtheit und jetzt aus anderm Grund, er wünsche Troilus heute nicht im Feld zu sehen. Troilus läßt sich nicht halten, aus schmerzlicher Wut, die ihm fast die Besinnung nimmt; Hektor läßt sich nicht halten, wahrlich nicht aus Kampfgier, auch nicht einmal um der Rettung des Staates willen, sondern weil er den Griechen sein Wort gegeben hat, sich zu stellen. Bei alledem, bei Hektors melancholischer Ritterlichkeit und bei der sinnlich brünstigen grausamen Kriegswut des jungen Troilus hat, wer das Drama im Kreise herum, in der Beziehung aller Teile aufeinander empfindet, schon im Sinne, wie Achill bald eben das Gräßliche an Hektor tun wird, was Hektor beim Aufbruch zum Kampf als so unsäglich und unmöglich verwirft.

Unermeßlich ergreifend ist es, wie Kassandra prophetisch, im äußersten ekstatischen Versuch, Hektor zurückzuhalten, in seine Ohren hinein seinen eigenen Tod beschreibt; und was für ein innig geniales Kunstmittel ist es überdies, uns jetzt, vor dem Kampf, im Moment des Abschieds in höchst gesteigerter Wortkunst voraus erleben zu lassen, was die Bühne für die leiblich gewahrenden Sinne nicht darstellen kann:

O leb wohl, mein Hektor!
Sieh, wie du stirbst! Sieh, wie dein Aug' erblaßt!
Sieh, wie dein Blut aus vielen Spalten strömt!
Hörst du, wie Troja schreit, die Mutter brüllt,
Hörst du den Klageschrei Andromaches?
Leid, Wut, Erstarrung stoßen da zusammen,
Entseelte Bilder! Alles, alles schreit:
Ach, Hektor, Hektor tot! Ach, Hektor, Hektor!

Nach dieser ungeheuren Vorbereitung folgt die große, reichgegliederte Kampfszene, die ihrer ganz würdig ist. Ich kann mich, wie nur manchmal so bei Beethoven, nicht satt wundern über die eherne Härte

dieses Organismus, dieser Weltfunktion, die Shakespeare heißt, wie er nun zum Beispiel die einzelnen Teile dieser Schlachtszene gegen einander abtönt, wie er keineswegs in der einen Stimmung, die mit Hektors vorweggenommenem Tod so unbeschreiblich leidvoll angeschlagen wurde, bleiben muß, sondern alles vom Ganzen aus ordnet und verteilt! Wir sehen Ajax, Diomedes, Troilus hinter einander herjagen, ahnen, wie der wilde Junge Wunder der Tapferkeit verrichtet; wir sehen Thersites in zwei Episoden als Soldat, und er darf sich neben Falstaff sehen lassen. Erst stößt er mit Hektor in Person zusammen; und wie der den Mann in der Rüstung ritterlich fragt:

> Wer bist du, Grieche? Bist du Hektor gewachsen?
> Bist du von Blut und Ehre?

da antwortet er in ängstlich witziger Wahrheit mit unglaublich geschwinder Zungenfertigkeit:

> Nein, nein, ich bin ein Schuft! Ein schäbiger, schimpfender
> Bube, ein ganz schmieriger Lump!

und Hektor wendet sich verächtlich ab:

> Ich glaub' es. Lebe!

Befreit und neu gestärkt schimpft Thersites hinter ihm her. Das andere Mal will ein Bastardsohn des Priamus mit ihm anbinden, den überschüttet er mit Bastardworten:

> Ich bin auch ein Bastard! Ich liebe die Bastarde usw.

Und so feig er ist, muß er dem Gegner doch im Davonlaufen noch eine saftige Wahrheit über seine Rolle in diesem Krieg nachschreien; denn seine Bosheit ist viel stärker als seine Angst; er ist nun einmal so organisiert, daß all seine Tapferkeit im Maulwerk sitzt; so lacht er denn hinter ihm drein, von ihm weg: Haha, da will ein Hurensohn in diesem Krieg um eine Hure kämpfen!

Die Heldentaten, die Hektor verrichtet, werden wieder in der Form der Wortkunst gebracht. Agamemnon, Nestor, Ulysses berichten hinter einander, was die Trojaner unter Hektors Führung für Waffentaten tun; unter vielen andern ist Patroklus gefallen, und die Myrmidonen sind ganz zusammengehackt zu Achilles geflohen. Der war untätig im Zelt gesessen; hatte die Seinen, hatte die Verbündeten, hatte auch den Freund allein in den Kampf ziehen lassen, wir wissen, warum;

jetzt, wo der Freund, der geliebte Knabe, ihm als Leichnam vor Augen liegt, kommen die Tränen, kommt die Wut, kommt die Rachgier, und alles andre ist wieder vergessen. „Ach, unser arm Geschlecht!" Nicht bloß für das Geschlecht der Frauen gilt Cressidas Klage, daß wir Sklaven der Sinne, Sklaven der Augen sind. Achilles wappnet sich; er eilt ins Feld; er tritt vor Hektor; spät hat er ihn, dem er sich zum Kampf verpflichtet, gefunden, — so soll es scheinen. Nun fordert er ihn zum Zweikampf heraus. Hektor muß glauben, jetzt, am Abend der Schlacht, habe Achill, wie er selbst, große, ritterliche Taten, schwere Arbeit hinter sich, und erwidert vornehm:

Erst ruh' ein wenig, wenn es dir gefällt.

Da, wie diese Höflichkeit ihn warten heißt, als ob's um den Ritterkampf, um fair play und nicht um grimmige Rache ginge, gerät Achilles ganz außer sich. Er stürzt weg. Hektor kämpft weiter. Und hat dann genug für heute, legt Schild und schützenden Helm weg, entwappnet sich.

Ich tat mein Tagewerk. Nun ruh' ich aus!

Da kommt Achilles herbei und mit ihm seine Myrmidonen, die er rasend geholt hat. Vergebens ruft ihm Hektor kurz und streng zu: Ich bin entwaffnet, Grieche! Unter Achills hetzendem Anruf hauen und stechen die Myrmidonen auf ihn ein. So wird der Ritter mit Hilfe des großen Haufens von der Wut umgebracht. Und die Volksleute schreien die Heldentat übers Feld aus: Achill hat den Hektor erschlagen!

Ehre und Ruhm hatte Achilles schon vorher preisgegeben; die Rachgier für den gefallenen Freund hat den Streithelden erst ins Feld gebracht. Von Anfang an haben wir gesehen, wie dieser Mann, bei herrlichsten Anlagen, ein Gewesener, ein nie tapfer zu sich Gekommener, über sich hinaus Gekommener, wie er ein vom Trieb Umnebelter war; ein Lässig-Fauler, kein Wachsender; und so hat er auch nicht in der echten Männerehre und Freundschaftswelt gelebt, hat Wut und Wahn und Wollust des Geschlechts in die Freundschaft hinübergenommen und hat ohne alle Ritterlichkeit, der Ehre bar, den toten Freund gerächt. So schleift die Gier noch den Leichnam des adligen, menschlichen Helden im Triumph, an den Roßschweif gebunden, übers Feld.

Troilus lebt weiter in den Untergang Ilions hinein, den er klar voraussieht. Jetzt, wo diese hohe verehrte Gestalt, Hektor sein Bruder, so umgekommen ist, wie er selbst den Krieg knabenhaft unreif empfohlen hatte, in diesem Schmerz ist er zum Manne geläutert worden. Ohne Hoffnung, ohne Lebenslust will er aushalten und will weiter kämpfen, der wilden Art nach, als ob er nicht wüßte, daß am Ende dieses Kampfes der Untergang steht; dem Grund nach, weil er es weiß: in einem dionysischen Zorn, der der trostlosen Welt gilt.
Von Cressida ist schon lange mit keinem Wort mehr die Rede, und von Pandarus, der mit seiner widerlichen Erscheinung die Erinnerung an sie bringen will und der am bittern Schluß die niedrige Welt, die unsterblich weiter leben darf, repräsentiert, wendet sich Troilus in Ekel ab. Was liegt an der Pandaruswelt, die auf der Bühne bleibt und mit dem Publikum fraternisiert, nachdem die Helden dahingegangen sind? Was liegt noch an Cressida? Ilion geht unter; Hektor ist tot.

Die ironische „Ariadne" u. der „Bürger als Edelmann"

Von Bernhard Diebold

„Habt ihr's schon versucht, den Scherz als Ernst
Zu treiben, Ernst als Spaß nur zu behandeln?
Mit Leiden
Mit Freuden
Gleich lieblich zu spielen
Und Schmerzen
Im Scherzen
So leise zu fühlen
Ist wen'gen beschieden.
Sie wählen zum Frieden
Das eine von beiden,
Sind nicht zu beneiden . . ."

(Tieck im „Zerbino")

Mannigfaltig sind die Schicksale der Prinzessin Ariadne von Kreta. Der Faden, den die liebefleißigen Finger spannen, um Theseus aus Minos' Labyrinth zu retten, entglitt den Händen des später treulosen Helden und verknüpfte sich in das gordische Gespinst der Geschichte der Oper. Damit beschloß sich die Verklärung von Ariadnens Allzu-Weiblichem — denn auch diese antikisch strenge Dame hatte eine „Vergangenheit". Ältere kretische Sage erzählt — in Umkehrung der bekannten Reihenfolge ihrer Liebhaber — von der Untreue an ihrem früheren göttlichen Geliebten Dionysos, den sie durch die Liebesflucht mit Theseus betrogen, so daß sich Artemis zu richterlicher Sühne veranlaßt sah und aus dem Köcher ihrer altjungferlichen Bosheit die Todespfeile in das vielgeprüfte Herz abschnellte. Doch diese unbeglaubigte Historie hatte die Renaissance bei ihrer Wiedererweckung des Altertums gern vergessen und hielt sich nur an die attische Überlieferung, wonach der auf Naxos von Theseus in Todesklagen Verlassenen erst jetzt die göttliche Bekanntschaft mit Bacchus zu Teil wird, der sich mit ihr vermählt und sie nach ihrem Erdentode unter die Unsterblichen erhebt, ihr Diadem als ewigen Stern an den Himmel heftend.

Ariadnes Mythos und ihre Klage, gleich der des Orpheus unsäglich schmelzend, traurig, schön, war der gegebene deklamatorische Vorwurf für die gegen 1600 in Florenz erfundene Oper, die sich dem stolzen Wahn ergab, mit ihren dürftigen Rezitativen des musikalischen Stile

rappresentativo das Drama der Alten aus sich wiedergeboren zu haben, und die dann in dem ersten genialen Musikdramatiker Monteverde den Komponisten eines „Orfeo" und des berühmten „Lamento d'Arianna" (1608) fand. Eine ganze Literatur französisch und italienisch lamentierender Ariadnen schloß sich an diese erste singende Witwe des Theseus bis über Händels „Teseo" und seine „Arianna" zu dem um 1775 weltberühmten Melodram von Brandes und Benda. Hier rührte der Todessturz der Heldin die Wertherzeit zu schmelzenden Tränen und hier betrat Madame Brandes, auf modisches Mieder und Reifrock verzichtend, als die erste deutsche Tragödin in griechisch wallendem Gewande und im Hochgefühl ihrer (heute sehr zweifelhaften) historischen Echtheit die Szene. Das deutsche Theater des neunzehnten Jahrhunderts vergaß dann jenes opernhaft ausschweifende Griechentum und glaubte nur noch an die (nach Goethe selber) „verteufelt humane" Solidität der Iphigenien oder Sapphos mit ihrem jambischen Gefolge der Oberlehrerdramen, die im „Raub der Sabinerinnen" das Satyrspiel der Pedanterie ihrer „edlen Einfalt und stillen Größe" erleben mußten.

Erst Hebbels „Gyges" (in später Anerkennung) und unsere Neuromantiker erweckten eine erneute Wiedergeburt der klassischen Figuren: Hofmannsthals und Vollmöllers Nachdichtungen der attischen Tragiker gaben ihnen ein modernes Nervensystem; Orest, Alceste, Ödipus, Elektra wurden wieder interessant, Maeterlinck graezisierte die Symbolik seiner Mysterien, und die Expressionisten Werfel und Hasenclever wiesen den „Troerinnen" und der „Antigone" den Weg zu unserm Fühlen. In der Oper aber erstand nach den Hellerauer Spielen Glucks herrlicher „Orpheus" zu frischem Bühnenleben, und Richard Strauß' „Elektra" erschütterte die Nerven. Da erwachte auch, vom allgemeinen Tosen des Aufbruchs aus der Schattenwelt dem Schlaf entschreckt, die Ariadne wieder zu lebendiger Schöne — zu gleicher Zeit fast, geheimnisvoll, in doppelter Gestalt: tiefsinnig philosophisch sinnend in Paul Ernsts klassizistischer Formung, und dann von heitern Grazien umspielt, von Hofmannsthal ersonnen und vertieft, von Reinhart kostümiert und parfümiert, vom Maler Stern in blau und gelb getaucht und endlich von Melodien getragen über die golden leuchtende Geister-

luft Richard Straußischer Orchesterfarben: „Ariadne auf Naxos ..." Und mit der großen Verblüffung im Untertitel: „zu spielen nach dem „Bürger als Edelmann" des Moliere!"
Wie war das? Hörte man es recht? Die trauernde Göttin und der protzige Hanswurst — das Lamento mit Schellengeklingel? Wie trafen sich so äonenweit entlegene Schicksale an diesem Schnittpunkt ihrer Sternenbahn? Rückt näher zusammen, es wird pikant. Es gilt die Geschichte einer unerhörten Mesalliance zu erzählen, so reizvoll, ungeahnt, so paradox wie die Oper überhaupt mit ihren sieben Todsünden und Widersprüchen, die sie als Kunstwerk widerlegen würden, wäre sie nicht einfach da mit ihrem Zauber. Es ist: Die curiöse Historie von der unseligen Eheverbindung des Bürgers Herrn Jourdain aus Paris mit der hochgeborenen Prinzessin Ariadne aus Elysium. Eine Mesalliance der Gegensätze, wie sie nur die Spötter reizt, doch jene Feinen, die die Klüfte und Widersprüche in der Welt gerade lieben, um diamantene Geistesbrücken über sie zu schlagen; spielende Bezwinger des chaotischen Scheins, Zerlächler des plumpen Stoffs der tragisch dumpfen Trauer, Tänzer ihres Schicksals; aus jeder Lust sich schmerzlich-süßeste Melancholie ergrübelnd, und wiederum aus jeglicher Schwermut der Erde auffliegend als romantische Ironiker! Versteht ihr nun den Tieck'schen Vers als Motto? Ein neuer Kreislauf wirrer Abenteurer rundet sich um die Heldin. Von Moliere aus zieht sich der neue Ariadnefaden und gleitet durch modern-nervöse Künstlerhände zurück in Molieres lachenden Bereich. Doch nur der Faden — Ariadne selber entfloh zuguterletzt der ewigen Wandlung.
Ich beginne.

I.

Im November 1669 ging jener düstere Tag auf, an dem in seinem heiteren Schlosse zu Versailles der Sonnenkönig Louis Quatorze sich ärgerte. Um dem Großtürken wie dem sonstigen bewundernden Europa zu imponieren, hatte er den außerordentlichen Gesandten der Pforte mit besonderem Glanz und Prunk in Audienz empfangen — aber der Obertürke Muta Ferraca fühlte sich keineswegs in seines Nichts durchbohrendem Gefühl getroffen; er wahrte orientalisches Phlegma und

verharrte in gelassener Gravität. Das war zu viel und heischte Rache; eine feine, eine süße, eine diplomatische Rache: die Lächerlichkeit. Ob alles sich nun wirklich so verhielt, weiß niemand sicher. Doch das steht fest, daß der große Ludwig seinen Hofkomiker Jean-Baptiste Poquelin, genannt Moliere, berief und ihm den Auftrag gab, wie in den früheren Jahren so auch jetzt als Extrabelustigung zu den Jagdvergnügungen des Hofes in Chambord eine Comédie-Ballet zu erdichten, mit der besonderen Weisung, daß das in die Komödie einzuschaltende Ballet eine lächerliche Türkenzeremonie bilde. Denn die Türken waren nun einmal komisch, mußten es jetzt sein. Nach jenem feierlich mißglückten Empfang der Sendlinge des Sultans hatte sich Ludwig von dem Dolmetscher der Begrüßungsansprachen, dem französischen Orientreisenden Laurent d'Arvieux, so ergötzliche Geschichten über das türkische savoir vivre erzählen lassen, daß der anwesende Herzog von Orleans und die witzige Montespan, die sich damals eben in aufsteigender Linie ihrer Beliebtheit bewegte, sich vor Lachen ausschütteten. Von der ebenfalls interessiert lauschenden Herzogin von Lavallière wird nicht berichtet, daß sie lachte — vielleicht (wenn man vermuten darf), weil sie sich ihrerseits auf der absteigenden Linie königlicher Gunst befand, und zwar eben um der vorerwähnten Montespan willen. Das hinderte aber kaum die heitere Stimmung des angeregten Monarchen und er wies den ihn so köstlich amüsierenden Laurent d'Arvieux an, dem Komödianten Moliere mit Rat und Tat zur Erzielung historischer Echtheit der Kostüme und Zeremonieen des Ballets zur Seite zu stehen, was dieser natürlich in ersterbender Demut zugestand und in der Folge den Dichter gründlich instruierte.

Nun trug aber Moliere die eine Komplikation in sich: er war ein Genie — ein Genie, das sich bekanntlich auf dem Gebiete der Charakterkomödie breit machte. Und da er die leidige Gewohnheit des Dichtens nicht lassen konnte, hatte er von jeher darauf gesonnen, die geforderten Tanzeinlagen nicht als unabhängige Intermezzi seinen Ballet-Stücken einzupressen, sondern in inhaltlichen Zusammenhang damit zu bringen. Zu schämen brauchte er sich über diese Arbeit nicht: denn einmal galt er in der allgemeinen Wertung des Hofes doch kaum viel mehr als ein ganz besonders espritvoller Maitre de plaisir; sodann hatte ein gu-

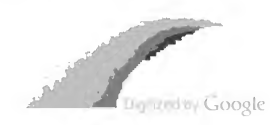
tes Menschenalter vor ihm schon der berühmte Calderon ein Rahmenstück für Tänze und Zwischenspiele geschrieben und sich in seiner Würde nichts vergeben; und endlich trug er ja gemeinsam die Last des königlichen Auftrags mit dem andern großen Jean-Baptiste, der ihn als weltschlauerer Hofnarr in der allerhöchsten Gunst einst ausstechen sollte: mit dem Italiener Lully, der seit den „Lästigen", jener ersten Comédie-Ballet, die nötige Musik beigetragen hatte. Eine für die Zeit merkwürdig ausdrucksvolle Musik, die (namentlich in den späteren Werken Lullys) der virtuosen, von Mazarin aus Italien importierten, Belcanto-Oper entgegen, die Koloraturen und rein gesanglichen Exzesse zu Gunsten ausdrucksvoller Akzentuation des Textes verwarf und so, von Moliere angeregt, zur Entstehung der französischen Oper wesentlichen Beitrag leistete. So schrieb er denn auch zu des Dichters neu zu ersinnendem Ballet Couranten, Menuette und Madrigale — und nur eines fehlte noch, eine Kleinigkeit: die zeitgemäße Komödie, welche die Türkenmummerei — und speziell die höchst feierliche Verleihung des phantastischen Titels eines Mamamuschi — inhaltlich glaubhaft in ihren Rahmen einbezog.

*

Es mußte für das ungeborene Stück ein Mann als Hauptfigur erfunden werden, dessen intellektuelle Beschaffenheit die Zumutung eines als reell sich abspielenden Türkenzeremonials erlaubte. Er mußte also maßlos dumm sein, maßlos eitel und maßlos reich, um sich mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit den teuren Spaß leisten zu können. So war der Typ des Monsieur Jourdain, des bürgerlichen Protzen der Zeit, geschaffen.

Nun fehlte aber noch die Fabel, die Intrigue. Sollten die in der damaligen Komödie unerläßlichen Bedienten diesmal in ungenutzter Verschmitztheit faul verharren? O nein, der Diener Covielle und die Magd mit der üblichen unvermeidlichen bonne raison Moliere'scher Haushälterinnen, Nicole, waren wie berufen, den Türkenschwindel an den rechten Mann zu bringen.

Doch wozu? Ein Sinn, ein Zweck mußte die Klugen reizen. Gab es nicht wie von altersher im Lustspiel unglückliche Amanten, die der Väter Verstocktheit grausam trennt? Da erstanden Cleonte, der unbe-



liebte Freier, und Jourdains Tochter Lucile, die zu Freiende. Ha! jetzt schießt der alles erhellende Funke durch die unklare Dämmernis des heimlich aufkeimenden Stückes — ein Unvereinbares stellt sich als Schicksal dar: die Adelssucht des künftigen Mamamuschi und ein unadeliger Schwiegersohn. Aus Jourdains Hauptcharakterzug erwächst sein unerbittliches Fatum des Betrogenwerdens. Der Konflikt ist da. Cleonte, der Liebhaber, wird als Sohn des Großtürken verkleidet, der um die Hand der schönen Lucile bittet; der hochbeglückte Vater aber muß in Anbetracht der fürstlichen Verschwägerung zur schwindelnden Herrlichkeit eines Mamamuschi emporgewürdigt werden. Unter feierlichem Kauderwelsch aus unwahrscheinlichstem Türkisch und der berberischen lingua franca wird der Koran auf Jourdains Rücken aufgeschlagen. Der die Tanzenden anführende Muphti ruft Allah an, man verleiht Herrn Jourdain Turban und Säbel, und mit Stöcken und Schwertern wird er buchstäblich zum Mamamuschi geschlagen. Ein Ballet der Nationen beschließt das Fest. Nach dem Ausgang und notwendigen Erwachen Jourdains wird nicht gefragt, noch weniger nach der Moral der Betrüger. Die Comédie-Ballet war allen königlichen Forderungen gerecht geworden.

Sie wurde am 14. Oktober 1670 in Chambord uraufgeführt. Moliere spielte den Jourdain, Lully tanzte und sang den Muphti. Der König amüsierte sich so glänzend, daß er sich das Stück in einer Woche viermal ansah, denn die Türken waren wirklich lächerlich. Der Scherz kostete zwar an Ausstattung an die 50 000 Livres — aber wozu ist man Sonnenkönig, um dergleichen nicht noch lächerlicher zu finden. Le roi s' amuse — So ist aus virtuosem Spiel, aus königlichem Muß, aus Ironie des Schicksals — ohne schöpferische Intuition, ohne die Gnade des Tiefblicks oder bekennerische Nötigung — einer Ballet-„Einlage" die Charakterkomödie „Le bourgeois gentilhomme" entsprungen: ein Bastard des komischen Genius mit einer liederlichen Tänzermuse, wie „Monsieur de Pourceaugnac" und „George Dandin" — nicht vollwürdig des großen Komikers.

Denn das Stück zerfällt, entgegen Molieres sonstiger kompositioneller Meisterschaft, in zwei allzu leicht trennbare Hälften: die beiden ersten Akte zeigen ohne jeden dramatischen Zug den bis zur Unwahrschein-

lichkeit vertölpelten Bonbourgeois in seiner adligen Bestrebung, die Sitten der großen Welt in den Lektionen des Philosophen, der Tanz-, Fecht-, Musik- und Schneidermeister sich anzueignen — was zu Gesangs- und Tanzeinlagen reichen Anlaß gibt und somit seinen höfischen Unterhaltungszweck vollauf erfüllt. Der dritte Akt erst läßt das eigentliche Stück gewissermaßen als sein zweiter Teil beginnen. Das Gegenpersonal tritt endlich auf. Der verarmte und schwindelhafte Comte Dorante steht als Kavalier der echten Formen zu den vornehmtuerischen Clownerien Jourdains in Kontrast. Für seinen offenen Geldsack verspricht der Schmarotzer dem Bürger die Gunst der Marquise Dorimene, die er sich aber schließlich selber vorbehält, nachdem Diners und Tanz der Köche und Musiker die Dame und das Publikum ergötzten. Erst im dritten Akt zeigt sich endlich auch die geschlagene Familie des verrückten Bürgers und allzuspät kommt die Intrigue der Liebenden und der Bedienten ins Rollen — immer mehr aus der Charakterkomödie heraus in den jauchzenden Übermut der durchaus charakterlosen Posse hinein. Das 17. und das 18. Jahrhundert aber ergötzten sich weidlich daran, bis (für die deutsche Bühne wenigstens) die ohne glänzenden Balletaufwand doch dürftigen Szenenfolgen jeden Reiz verloren. Lullys Musik war längst verklungen, und seit hundert Jahren schlief der edle Mamamuschi einen selten gestörten Schlaf der wohligsten Vergessenheit; gehegt von der Ehrfurcht der literarischen Welt vor seiner geistesadligen Abkommenschaft von Moliere. Bis — Ariadne kam.

II.

Im Jahre 1911 — zwei volle Jahrhunderte und ein halbes später, wurde dem Theaterkönig von Berlin, dem absoluten Theatrarchen der Massen, Farben und Klänge, Max Reinhardt, für seine szenische Zauberkunst am „Rosenkavalier" „aus Verehrung und Dankbarkeit" des Dichters H o f m a n n s t h a l und Richard S t r a u ß e n s, ein eigentümliches Opus zugedacht und später ehrenvoll gewidmet. Dem Meister der spielenden Phantasie, der Sinnenfroheit und des Witzes, sollte eine Komödie alten farbigen Stils, mit Gelegenheit zu Tänzen und Musik, präpariert und komponiert werden. Man suchte nach vergrabenen

Schätzen und fand die Bierlingsche Übersetzung von 1752 des seligen „Bürgers als Edelmann". Doch welch tragisches Erwachen des lustigen Jourdain! Denn es erfährt die alte Komödie eine nicht minder abenteuerliche Rückentwicklung als es ihr Werdegang gewesen war.

Wie das Genie des Dichters einst aus dem befohlenen Türkenballet heraus zu größerer dramatischer Tat sich drängte, so konnte Straußens Muse den Volldrang ihrer Schöpferlust nicht hemmen und sich mit ein paar tanzenden Rhythmen nicht bescheiden. Wo gab das Stück Gelegenheit zu Ausschweifung? Durften die Festlichkeiten des dritten Aktes, die Jourdain seiner angebeteten Marquise bot, wohl unbeschadet der nicht allzu straffen Handlung in einem kleinen Operchen gipfeln — ein Spiel kurzer zwanzig Minuten? Ein Stoff mußte dazu gefunden werden, der sich der alten historischen Komödienstimmung fügte und der der modischen Marquise wohlgefallen konnte. Und da — da holte man die vielberühmte Ariadne von den Sternen herunter, mit ihrem mythologischen Gefolge, den Zeitgenossen Molieres wohlbekannt: 1661 hatte Cambert seine „Ariane ou le mariage de Bacchus" zusammen mit dem Librettisten Perrin vollendet, und in den siebziger Jahren schrieb Lully seine „Fêtes de l'Amour et de Bacchus" und einen „Thésée." Bestimmend für die Wahl einer Ariadne war vielleicht auch die traditionelle Einzelszene seit dem „Lamento" Monteverdes bis zum Bendaschen einaktigen Monodrama. Das ließ sich kurz behandeln und leicht verbinden. Aber der Dichter in Hofmannsthal und der Musiker in Strauß berauschten sich am Zauber der vielbesungenen Heldin. Symbole vertieften die Handlung, schufen Beiwerk und neue Entwicklungen; breiter floß der Strom der Straußschen Musik, und es entstand ein eigenleuchtendes Werk von ein und einer halben Stunde Dauer, mit seinem Glanz den Moliereschen Rahmen überblendend und ihn sprengend. O Ironie! Wie Moliere einst vom Intermezzo aus das Lustspiel konstruierte, so wurde es nun wieder abgebaut auf dieses neue genialere Intermezzo hin. Das Schwergewicht des überlangen Gesamtwerkes fiel auf die eingelegte „Ariadne"; gewaltige Striche an der Komödie wurden Notwendigkeit und Schicksal. Wo die Striche?

Das Türkenballet in seiner täppischen Breite lockte den Rotstift an. Waren denn im Berlin von 1911 die Türken aktuell? Hatten sie — wie einstens Louis XIV. — den Max Reinhardt irgendwie geärgert? Waren des Deutschen Reiches Beziehungen zur Hohen Pforte nicht die angenehmsten, so daß zur Verlächerlichung der künftigen Kampfgenossen auch nicht die leiseste Bosheit lockte? Weg mit den Türken! — Ariadne war der Trumpf!

Nun fehlten aber Endsinn und Zweck der Handlung, die in der Mamamuschiszene sich erfüllte! Um derentwillen Lucile und Cleonte, das Dienerpaar Nicole und Covielle doch eigentlich ja erst entstanden waren! Sie alle viere wurden ausgemerzt. Ohne Mitleid; es wütet der Rückbildungsprozeß. Es gilt nur einzig und allein noch Ariadne. Doch konnte die Strahlende mit der Sternenkrone niemals der Farce Jourdains letzten Sinn bedeuten. Der Ungeschmack des Bürgers, sein Protzentum und seine Narrheit, sie wären durch soviel siegende Schönheit widerlegt. Und da fiel ein Gedanke, zuckte durch die Hirne des Dichters und des Komponisten. Spielerisch hatten sie den alten Stoff zerrissen, übermütig den Kern der Handlung aufgeopfert für das Zwischenspiel, das embryonenhaft in ihrem Schoß gewachsen, nun riesenmäßig und muttermörderisch ihm entstiegen war. Materie zerfloß vor dem Zersetzungsgeist der Virtuosen. Das Pathos Ariadnens durfte nicht in tragischer Schwere den Komödiengeist ersticken. Und an die Oper selbst, die vielgeliebte, um derentwillen die Komödie zerbrach, drang nun die Ironie ihrer lachenden Schöpfer.

Und so geschah die Tat: Der Bürger Jourdain — vertrauend dem Rat des ihn zum Mann von feiner Bildung züchtenden Musikmeisters, der ihm die Oper „Ariadne“ seines jungen S c h ü l e r s preist — gibt seine Einwilligung zur Aufführung des Werkes, auf daß es seiner angebeteten Marquise zwischen Diner und Feuerwerk raschestens serviert werde. Aber Naxos ist eine „wüste Insel“, . . . „ein Schauplatz, der niemanden gefallen kann“; und wenngleich (nach der vom Musiklehrer Jourdain eingetrichterten Überzeugung) die Witwentrauer Ariadnens nicht übel auf die auch verwitwete Dorimene anspielt, zumal ein Jourdain-Dionysos in Erwartung steht, so ist und bleibt doch das Lamento eine unpassende Traurigkeit inmitten der Festes-

freude. Ein heiteres Nachspiel italienischer Maskenspieler — so wie sie Moliere selber noch aus der Commedia dell' arte gelegentlich verwertete — soll irgendwie aufkommende Melancholie sogleich zerstreuen. Sogleich! Jourdain will jede Ahnung einer Trübsal, die Dorimenens Liebesstimmung trüben kann, im Nu verbannen. Ja diese Angst bringt ihn kurz vor Beginn der Oper zur unerhörtesten Forderung seiner Dummheit, und das ist diese: daß die Tragödie zugleich mit der Burleske der improvisierenden Komiker in Szene gehe, ohne daß die ganze Repräsentation auch nur um eine Minute mehr Zeit vergeude. Und so betritt „Die ungetreue Zerbinetta mit ihren vier Liebhabern" — mit Harlekin, Brighella, Scaramuccio und Truffaldin — im Tanzschritt der Insel Naxos tragische Einsamkeit, und sie stören der Griechin klagendes Pathos mit italienischen Frivolitäten.

*

Nun fragen wir: war der romantisch feine Ludwig Tieck ein Bürger Jourdain, als er im Vorspiel zum „Gestiefelten Kater" wünschte: „Heute sollen uns die Herren etwas recht Lustiges, Seltsames vortragen, dergleichen Zeug, wie ich immer mit Wohlgefallen in Gherardis italienischem Theater gelesen habe, das in seinen Possen die ganze Welt nach meiner Meinung anmutig parodirt"? Bewahre nein! Tieck war so wenig Jourdain als Strauß und Hofmannsthal Kriegslieferanten! Sie alle packte nur der Herrschwahn über alle Widerspenstigkeit des Stoffes, sie freuten sich der Forderung des Geistes: durch Kunst, durch Poesie und Klang Unmöglichkeit zur Möglichkeit zu machen. Ihren jungen Ariadne-Komponisten in der Komödie lassen sie verzweifeln über die Vernichtung seines Werkes: so erlebt er doch die Tragödie des Idealisten in der banalen Welt. Tanz- und Musikmeister trösten den Novizen des Theaters und des Lebens mit eiligen, theaterweisen Phrasen: „Es sind gerade die Striche, durch welche eine Oper sich empfiehlt." Wer weiß es besser als Strauß und Hofmannsthal? So streicht man und flickt — und spielt so auf der Bühne das Abenteuer der Entstehung des gesamten Werks. Seine Schöpfer — sie wissen, daß sie über sich selbst das Schicksal ihres Kom-

ponisten verhängen, und dennoch lachen sie in freier Heiterkeit — das alles w a r vielleicht einmal für sie auch Bitternis; jetzt ist es Spiel. Reflexion bis zur Selbstparodie! war eine Parole der Romantik. Sieghaft ist die Materie der ursächlichen Fabel überwunden.

Das ist der zweite große Schicksalsschlag für Monsieur Jourdain. Nur noch der erste Teil des „Bourgeois gentilhomme", jene zwei Akte der nun mit elegantester Musik erfüllten Instruktionen durch den Lehrer der Weltweisheit, durch die Tanz-, Gesangs-, Küchen-, Fecht- und Schneiderkünstler sind geblieben. Nicht die verpfuschte Heiratsangelegenheit der Tochter, nur die eitle Albernheit und die Verschwendung für Dorante und Dorimene reizen nunmehr noch den Zorn der wackeren Madame Jourdain über den törichten Gemahl, und das unersättliche Lachen der frechen Dienstmagd Nikoline. — Unglaubliche Metamorphose: die fünfaktige Komödie des Molière, die einst dem Türkenballet entsprungen war, verwandelte sich zur bloßen Exposition einer Opera seria, durchklungen von der Opera buffa. Aus einem Stück sind unversehens drei geworden.

Die Grenzen der Künste verfließen wie die von Schmerz und Lust; über dem Chaos aber tanzt der ordnende Rhythmus der Künstler.

„Habt ihr's schon versucht, den Scherz als Ernst
Zu treiben, Ernst als Spaß nur zu behandeln? . . ."

So fragt der Ironiker Tieck, singend im Bewußtsein seiner Geistesfreiheit über aller erdenschweren Besonnenheit der Seele. Aber das Publikum der ersten Aufführungen — die Urdarstellung war in Stuttgart am 25. Oktober 1912 — staunte, bewunderte und war im tiefsten Gemüte doch erschreckt, verblüfft. Denn es hätte die Tiecksche Frage mit einem unsichern Zucken der Achseln und Schütteln des Kopfes beantworten müssen; denn es verstand nicht die Artistenwonnen der Selbstauflösung der Gegensätze in der Kunst als Spiel: ihm mangelte jene Souveränität des geistigen Sybariten — die „romantische Ironie".

III.

„Ironie ist die Form des Paradoxen" sagte Friedrich Schlegel. Erfahren wir Ariadnes Ironie aus der Parodie der Zerbinetta! Die

Lustspielwelt der Italienerin, der nur von Trieb und Mann beherrschten, soll die erhabene Geistigkeit der Tragödie entschweren. Brücken sind zu schlagen zwischen Götterhimmel und Erde. Zwei Frauentypen, die beiden ewigen, bekennen ihre Herzen. Ihre großen Arien singen die beiden Weltanschauungen der Liebe — die des Blutes und die der Seele.

Ariadne liebt nur Theseus; seine Flucht bedeutet ihr Beschluß des Lebens. Sie wird ihn nie vergessen, und möchte doch vergessen. Die Qual kann nur der Tod beenden, und sie ruft den Todesboten, Hermes, den Erlöser. Von ihm erwartet sie die Befreiung, die große Verwandlung vom Sein zum Schatten, zum Nichts.

Zerbinetta belauscht den Sang der Todessehnsucht und mißversteht ihn. In Hermes vermutet sie den neuen Liebhaber, den Nachfolger irdischer Liebe. Auch ihr kam jeder Neue als ein Gott gegangen, der sie zu neuer Liebesflamme mit magischer Verwandlungskraft durch Kuß und Druck entfachte. Treulos, sich selber unbegreiflich, vergißt sie von Wandlung zu Wandlung den Einen um des Andern willen, betrügt ihn im Triumph und — liebt ihn noch recht. Solch feile Lebenskunst singt sie Ariadnen zur Tröstung, nachdem Tanz und Gesang ihrer vier Liebhaber den allzutrüben Sinn der Dame vergeblich aufzuheitern suchten. Das Pathos von Ariadnens Monogamie wird zum parodischen Witz in Zerbinettas Koloraturseele. Die Heldin, unbelehrbar, todgeweiht, flieht in die Höhle ihrer Schmerzen vor der Banalität der leichthin betrügenden, leichthin betrogenen Masken des Lebens.

Jetzt aber erst beginnt die Burleske, das Männerspiel der bunten Zerbinetta. Der alberne Brighella, der schlaue Scaramuccio, der täppische Truffaldin umtanzen ihr Fleisch. Dem Einen gewährt sie den Fuß, von dem ihr Schuh glitt, auf den Andern stützt sich bedeutungsvoll ihr geiler Leib und zugleich weist sie dem Dritten das Innere der Hand zum Kusse. Es schwirrt und schleicht und singt mit wiegenden Sechsachteln um sie in märchenhafter Dämmerung; spukhaft tölpeln die Rüpel, haschen und fangen nach ihr, bis sie mit Harlekin, dem selbstgewissen Mann im Hintergrunde, entflieht zum reizendsten Verein. Zerbinetta ist von ihrem Gott gefangen, wird gewandelt um und um.

Da künden aber schon in aufgeregtem Presto die Göttinnen der Inseleinsamkeit, die Ariadnes Schlummer hüten, Dryade, Najade und das blasse Echo, einen neuen Gott. Ein schönes Wunder! Ein reizender Knabe: Bacchus. Dreimal tönt seine Stimme, jung und zauberhaft, dann schwermütig, lieblich und immer näher: fröhlich „mit etwas wie graziösem Spott.“ Denn er verspottet Circe, die böse Verwandlerin, bei der er gestern noch als Gast beim Mahle lag und die mit ihrem Stab ihn nicht zum Tier verzaubern konnte — weil er ein wahrer Gott ist und gefeit gegen niedere Zaubergewalt gemeinen Blutes. Freudehoffend rufen die Nymphen Ariadne und sie schmücken sie. Neugierig zeigt sich Zerbinetta und preist die schöne Leiblichkeit des Gott-Mannes, dessen Heranschreiten immer gewaltiger tönt. Ariadne lauscht verzückt; sie glaubt die Ankunft des ersehnten Todesboten, wähnt sich geschmückt zum Grab. Sie sieht den Gott auf einmal auf dem Hügel ihrer Höhle und schreit mit letztem Lebenswillen „Theseus!“ Dann aber neigt sie sich dem dunkeln Schicksal, das sie von Hermes sich erbat, harrt der Verwandlung zu Staub und Schatten. Bacchus aber, staunend ob ihrer Fragen nach Todeszauber und Elysium, wird seiner Göttlichkeit zum ersten Mal bewußt. Auch er, der kindliche Gott, fühlt eine Wandlung; nicht die zum Tode, nicht die zum Tiere, nein, die zu jener Liebe, die vergöttlicht. In seine Arme nimmt er die ersterbend Sinkende, die sofort der Verwandlung Zauber fühlt, der aus der Sterbenden die wieder Liebende erweckt, nicht ahnend, daß ihr Todesbeben Liebesschauern ist. Wie süß ist dieser Tod der Liebe, den ihre Seele wirklich empfängt! Ein Baldachin von Weinlaub fällt auf beide und aus der Umhüllung ihrer Zweisamkeit tönt es göttlich: daß „eher sterben die ewigen Sterne, eh' denn du stürbest aus meinen Armen.“

*

So verloren sich die artistischen Romantiker Hofmannsthal und Strauß in Liebe und Poesie, daß sie sich selbst nicht mehr gehörten vor lauter Überquellen der Gefühle, selbst der Verwandlung preisgegeben, mitschwingend im Überfluß der Worte und Akkorde. Da erwacht ihre Ironie und schämt sich so unbewehrter Hingabe und Versklavung ihres

herrschenden Bewußtseins. Diese Welt soll ihr Werk sein, das sie mit dem Stempel ihres überlegenen Geistes zeichnen. Es gibt nicht nur Ariadne und Bacchus — so darf es nicht enden! — die Welt ist Widerspruch, der große Eros ist auch in Zerbinetta und den Rüpeln. Und so lassen sie die Masken um den Liebestempel tanzen, und die Kokette singt erneut den Hymnus der lachenden Verwandlung aus Vergeßlichkeit von einem kleinen Gott zum andern. So erledigt sich das Intermezzo als Nachspiel der ernsten heroischen Oper.

Noch aber sitzt Herr Jourdain vor der Ariadne-Bühne; er hat sich bis auf wenige Zwischenbemerkungen über die Eintönigkeit des großen Stils schon lange stumm verhalten, so daß man ihn auch längst vergessen hat. Er findet zu seiner peinlichen Überraschung die Sitze Dorimenens und Dorantes, die sich zu heimlicher Liebeseinsamkeit verzogen haben, leer, und macht im Pflichtbewußtsein seines Kavaliertums in die vermutliche Abgangsrichtung der noblen Gäste die höfische Reverenz. Und beklagt zum Schluß mit Wehmut, daß er weder als Graf noch als Marquis zur Welt gekommen sei. Die Musik begründet mit den Rhythmen der Lustspielouvertüre, daß alles, alles dieses nur ironische Komödie war. „In welcher Trunkenheit jauchzt unser Geist", ruft Tieck über die Komödie aus, „wenn es ihm vergönnt ist, tausend wechselnde, bunte, schwebende, tanzende Gestalten zu erblicken, die stets erneut und vergnügt in ihm aufsteigen. Angerührt, angelacht von tausendfältiger Liebe wickelt die Seele sich in Lieder von aller Farbe und jubelt himmelan, daß dies träge, alltägliche Leben ihn lange nicht wiederfindet."

IV.

„Ariadne" ist ein Kuriosum, das sich selbst kurios vorkommt. Schön, pfauenhaft eitel und sich selber interessant ob ihrer eigenen Seltenheit. Seitdem Theater gespielt wird, hat man es kaum erlebt, daß in den letzten fünf Minuten eines Bühnenabends drei ineinandergreifende Stücke — dazu nach Art und Geist sich feindlich widerstrebende — ihr Finale finden. Die heroische O p e r, das burleske S i n g s p i e l, dann mit Ballet, Gesang und Melodram die K o m ö d i e des Herrn Jourdain, in der zugleich die Genie-T r a g ö d i e des mißhandelten Kom-

ponisten keimt. Drei Stücke, die sich zwiebelartig auseinanderschälen und deren Personal immer das Publikum des vorherigen Stückes bildet: die Italiener belauschen Ariadne, die Pariser Molieres betrachten — teils auf der Bühne, teils in den vorderen Proszeniumslogen des wirklichen Theaters plaziert — die das Schicksal der Griechin verfolgenden Buffonen; und als dritte Zuschauerschaft sitzt staunend und verwirrt die eigentlich zahlende Kunstgemeinde unserer reellen Mitbürger in Parkett und Rängen und weiß nicht, wie sie durch die Betrachtungssphären zweier weiterer Publika zum „richtigen“ Genuß der doppelt und dreifach gerahmten Oper kommen soll. Denn die naiv zu genießende Ariadne-Oper als solche gefiel den Meisten. Die alles Gefühl entfesselnde Emphase Ariadnens hatte die Ironie ihrer Schöpfer ja selbst vernichtet: an einer Stelle des Zwiegesangs der Liebe werden die drei Leuchter, die nach alter Weise des Barocktheaters zur Erhellung der Bühne in der unwirklichen Fabelluft von Naxos schweben, langsam hochgezogen und verschwinden. Das kann zwar theatralische Abenddämmerung bedeuten oder die willkürliche Verdunkelung, die dem adeligen Liebespaar auf Dorantes Anordnung den „französischen Abschied“ erleichtern soll. Doch kann es auch besagen, daß das Theater nunmehr als Theater aufhört und daß die volle Illusion von Gott und Rausch und Liebe nun alle kritische Geistigkeit besiegt, daß das Bewußtsein des Theaters sich vergißt — zum Trotz der raffiniertesten ironischen Störungen der Illusion.

Denn das war eine der ästhetischen Forderungen, die auch Goethe und Schiller aufstellten: daß nie das Kunstwerk wirkliches Naturwerk vortäuschen dürfe. Wo bliebe sonst die geistige Unabhängigkeit von aller Sinnlichkeit? Die Romantiker übertrieben ihren Antinaturalismus; nicht daß sie (wie Ricarda Huch es sagt) naturlos waren; jedoch natur*frei* durch ihr Spiel mit dem Naturstoff. Diese Freiheit gebot die ironische Distanz von der Bühnen-„Wirklichkeit“. Das Theater auf dem Theater in Tiecks „Gestiefelten Kater“ zeigte auch das glossierende, schimpfende oder rühmende Publikum als Rahmenhandlung zur Hemmung jeglicher Illusion, die unser „interesseloses Wohlgefallen“ am Kunstwerk hindern könnte — und wäre es auch nur ein Kindermärchen, das zu ernst genommen werden sollte.

In der „Ariadne“ nun werden alle Mittel der kunstgemäßen Desillusionierung — teils nach traditionellen Mustern der ausgelassenen Buffo-Oper mit Grazie verwertet: Zerbinetta ruft eine ganz besonders pikante Sentenz „beinahe ad spectatores“ aus. Sie singt die namenlos schweren Koloraturen mit Unterbrechungen: denn „als Zerbinetta bemerkt, daß die Klarinette mitbläst, überläßt sie ihr großmütig die weitere Ausführung und setzt nach alter Gewohnheit erst zur Kadenz wieder fröhlich ein.“ Und an einer voll harmonisierten Stelle macht sie „eine Gebärde, daß es ihr in Folge des immer stärker werdenden Orchesters unmöglich sei, weiter zu singen . . .“ — bis zur langen Fermate auf breitem E-dur, auf die Zerbinetta „erwartungsvoll aufhorcht“. Dann, „als sie das Violoncell allein und p beginnen hört, vollführt sie eine dankende Geste“ (ins Orchester) und fährt sofort weiter — ohne Text in freien Tönen wie ein Vogel. „So haltet unser Spiel für nichts als Spielwerk, kein Vogel darf mit schwerer Ladung fliegen . . .“ (Tieck). — Die Bühne bleibt sich selbst bewußter Scherz. Die Komödianten fallen aus der Rolle und überwinden sie durch die Selbstbehauptung ihres eiteln Schauspielertums.

Die Romantiker hatten Schauspielerblut: die Tatsache, daß sie spielten, daß sie dichteten, war ihnen wichtiger oft als ihr Werk: sie waren Artisten, Anempfinder und ewige Sich-Verwandler. „Ein recht freier und gebildeter Mensch“, sagt Friedrich Schlegel, „müßte sich selbst nach Belieben philosophisch und philologisch, kritisch oder poetisch, historisch oder rhetorisch, antik oder modern stimmen können, ganz willkürlich, wie man ein Instrument stimmt, zu jeder Zeit und in jedem Grade.“ Die Schöpfer der „Ariadne“ lieferten den Beweis der Möglichkeit dieser menschlichen Instrumentalität — nicht nur in der „Ariadne“ mit Griechenton, Galanterie, Burleske, Parodie und Weltanschauung. Ihre enorme Vielseitigkeit in der Durchdringung der heterogensten Stoffe ihrer Werke — von der hysterischen Antike der „Elektra“ zum preziösen Rokoko des „Rosenkavaliers“ — sagt viel. Und mehr noch sagt die Widmung unseres Werkes an den großen Theatraliker Max Reinhardt, den Vielseitigen, den Spieler aus Beruf, den Verwandler.

*

So ist auch die Musik, schillernd in tausend Tönen, kaleidoskopisch. Sie klingt antikisch im gemessenen Zeitschritt Händels, wenn Ariadne großgebärdig klagt. Sie wird italienische Bravour in Rezitativ und Arie der Zerbinetta. Sie wagnert bei Erwartung des Todesboten Hermes-Lysios; sie tönt nach Donizetti, wenn Zerbinetta ihre Götter preist. Das herrlich schlichte Liedchen Harlekins zur Tröstung Ariadnens:

„Lieben, Hassen, Hoffen, Zagen
Alle Lust und alle Qual —
Alles kann ein Herz ertragen
Einmal um das andre Mal . . ."

es klingt nach Haydn'schen Serenaden, und goethisch schließt der Text mit:

„Leben mußt du, liebes Leben,
Leben noch dies eine Mal!

Mit volksliedhafter Innigkeit Schubertschen Anklangs sehnt sich das Terzett der Nymphen nach dem herantönenden Bacchus . . . Und doch ist über alles eine Einheitsfarbe ausgegossen, ein gelber Glanz mozartisch zarter Melodien, die über alle Wallungen und Wechsel der scharfen Rhythmen führen, und der Harmonien mit ihren häufigen dämmerigen Quartengängen. Ein Grundton überklingt das ganze Weben der mannigfachen Stilanklänge historischer Vergangenheiten: er einigt auch mit allem Ernst des Helden die hüpfende Koketterie Zerbinettens, die lustigen Tänze der Buffonen, die treppenstufig in vier Achteln steigen, im Kanon sich verfolgen, überstürzen; die später in Sechsachteln lüstern sich wiegen und um des Weibchens Reize schleichen. Zum Triumph der Sinne, zum Pathos des Fleisches steigert sich das anfangs leicht graziöse Allegretto mosso in Zerbinettas Arie. Doch als Hymne der Seele, die das Irdische überwand, betet Ariadnes Sterbelied. Zauberisch verführen Bacchus' sich nähernde Lieder und die windgleich bewegten Sänge der ihn unter dem rasenden Flimmern hoher Violinen ankündigenden Nymphen — derselben, die zu Beginn über die schlafende Heldin Wellen sanfter Bäche und weiches Luftgesäuse in naturhaft malenden Weisen strömen ließen. Und dann die leise Geisterhaftigkeit in Frage und Gegenrede der Lie-



benden bis zu den feierlich aufsteigenden Quartenschritten: „Ich sage dir, nun hebt sich erst das Leben an für dich und mich!“ Dann die Vereinigung im Zwiegesang auf Wogen dithyrambischer Triolen ... Dies alles ist Richard Strauß, sein unerhörtester Wohlklang, seine blendendste und doch zarteste Farbenkunst. Eine neue Kammer-Orchestrierung erzeugt die edle Süße dieser Stimmung. Mit einigen dreißig solistisch spielenden Instrumenten wird die pastose Polyphonie bewältigt: eine Widerlegung des Tadels Straußischer Massigkeit und Übertechnik. Einfachste Kammermusik begleitet oft die Gesänge der ernsten und der heitern Heldin; Harmonium charakterisiert oft Ariadne, Klavier die Zerbinetta.

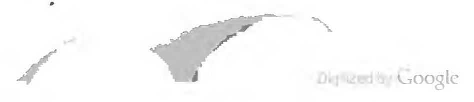
Musik spielt eigentlich in jeder Oper die Rolle der romantischen Spötterin; immerfort denunziert sie die vorgetäuschte Wirklichkeit der Szene als bloßes Spiel der Schönheit: denn „richtige“ Menschen singen sich doch niemals ihre seriösesten Angelegenheiten gegenseitig vor! Die besondere Ironie der Ariadne-Oper, die parodierende und glossierende, liegt nun im raschen Wechsel von Leicht und Schwer, von Täppisch, Tanzend, Lustig und Heroisch-ernst. Witzig jedoch, beziehungsvoll, bewußt historisierend musiziert es aus den unsäglich feinen Nummern des „Bürgers als Edelmann“. Es archaisiert ins pastorale achtzehnte Jahrhundert: eine einfache Ariette „Du Venussohn gib süßen Lohn ...“, ein „musikalisches Gespräch“ von Schäfer und Schäferin zeugen vom höchsten Rang der Straußschen Melodik. Vielfältigste Formen klingen auf: ein preziöses Menuett zu Jourdains plumpen Tanzversuchen; eine Polonaise des ersten Schneiders, der dem Bürger das Benehmen eines Elegants in den neuen Kleidern vortanzt; zur Fechtszene Chopinscher Elan mit den Glissandi zuckender Fleurette. Ein Andante galante e grazioso zum Auftritt der adligen Gäste. Musikalischer Witz spielt mit Jourdains Singversuch; sein Kouplet versteigt sich durch falsches Singen aus C-Dur nach Des und endigt unbefangen in D, was aber die Begleitung nicht kümmert, mit hartem C-Dur dennoch abzuschließen. Zwischen die heitern Stücke tönen die schmerzlichen Akkorde des Ariadne-Vorspiels plötzlich herüber. Doch bald schreitet der Marsch der Köche zum Festmahl mit umgekehrten Meyerbeerschen Krönungsfanfaren da-

her, und das Souper beginnt mit seinen Überraschungen. Zum „Salmen vom Rhein nach Pfalzgrafenart“ wogen Wagners Rheingold-Sechsachtel. Zur „Hammelkeule in italienischer Weis'“ wimmern die von Straußens eigenem „Don Quichote“ erstochenen Lämmer. Zu den „Drosseln und Lerchen nach Salbei und Thymian“ singt's im Orchester „Ach wie so trügerisch . . .“ nach Verdi. Zum Schluß der Tanz des vom süßen Portugieser angeheiterten Küchenjungen, der der Omelette à surprise entspringt: zunächst ein Presto, doch immer nur in Ansätzen, im Ablauf verhindert wie ein kokettes Girren. Dann mit anschmieglichem Gleiten der Walzer; dann lebhafter mit wienerischer Fröhlichkeit; dann in ausströmender Glut eines breiten Klangflusses versinkend. Und schließlich wildeste Liebesleidenschaftlichkeit, die im Exzeß eines rasenden Prestissimo verbrennt. Herr Jourdain sieht nur den Tanz des Küchenjungen; Dorante und Dorimene sehen mehr, sie hören — hören die Begierde ihrer Körper.

Und wir, wir hören die geniale Musik, die dieses seltene Werk mit seinen tausend Widersprüchen zusammenhält kraft der in sich einigen Persönlichkeit des Komponisten, der, einst als programmatischer Naturalist gescholten, sich hier zum Bekenner der schönen Form erhob, und damit diese ganze Rarität ermöglichte. Denn weder in dieser Bearbeitung des Molierescheu Textes noch eigentlich in „Ariadne“ bewegt sich eine Handlung, die irgendwie spannt und treibt; und Hofmannsthals sensible Poesie hielte dieses Potpourri der theatralischen Paradoxieen nicht zusammen, wenn nicht vom ersten bis zum letzten Ton — von der sprudelnden Ouvertüre bis zum letzten Dreitakt zu Jourdains Abgangssätzen — immer dieselbe Einheitlichkeit des Kolorits, dieselbe siegende Macht, unnennbar, unbegreiflich, uns bannte und bezwänge: die Musik, die gepriesenste Kunst der Romantiker. „Musik ist heilige Kunst, zu versammeln alle Arten von Mut wie Cherubim um einen strahlenden Thron!“ So singt mit „fast trunkener Feierlichkeit“ der junge Komponist einmal, und rechtfertigt so poetisch das Gesetz der ästhetischen Wissenschaftler von der Einheit in der Mannigfaltigkeit.

V.

Vielleicht ist „Ariadne auf Naxos . . . Zu spielen nach dem ‚Bürger



als Edelmann'" ihrem Wesen, ihrer Kunstgesinnung, ihrer Entstehung nach das letzte bedeutsam leuchtende Meteor romantischen Geistes, Inzwischen kam der Krieg und wandelte die Seelen, die Ästhetik, die Kunst. Gesinnung, Politik, religiöse Sehnsucht, Menschheitsdrang erfüllten unser ganzes Dasein, wurden der letzte, tiefste Sinn auch der wahrhaft gegenwärtigen Kunst. Die gewaltige Krise hat Geistesgeschichte gemacht, und so ist heute „Ariadne" als Gesamtheit für unsere Seelen schon Historie geworden; nicht ihrem eigenen künstlerischen Leben nach, jedoch als unser Erlebnis. Das Spiel der Formen um der Formen willen, das l'art pour l'art, wirkt in der Zeit der großen Inhalte wie Frevel. Das Leben ist jetzt so unendlich wichtiger als die Kunst; ist nicht artistisches Phänomen, ist tendenziöses Wollen. Nicht so für die Romantiker vor dem Kriege, zumal die Jenenser Ästheten vor hundert Jahren, in deren „moderner" Geistigkeit sich bis vor kurzem noch unsere nervös reizsame Gegenwart sogar bestätigt hatte; und die vielleicht in „Ariadne" das Idealwerk ihrer dramatischen Sehnsucht — wohl keineswegs erlöst in ihrem „Gestiefelten Kater" — mit Lobgesang gepriesen hätten. Erfüllten sich hier nicht ihre idealsten Forderungen? War Hofmannsthal, war Strauß nicht ihresgleichen?

Als die höchste dramatische Form, die eigentliche Kunstform der Ironie, galt ihnen die Komödie, denn ihre Heiterkeit stand über allem Kampf der Wirklichkeit. Als oberste Kunst überhaupt: die allem Stoff enthobene, die geistberauschende Musik. Denn ihre strengste Forderung war: der Stoff der Welt muß überwunden werden in seiner ewigen Paradoxie; Gefühl und Wissen werde Einheit; Kunstwerk und Kritik vermähle sich. So ist auch ihr Charakter die Summe aller Gegensätzlichkeiten: proteische Wandlungsfähigkeit, Vielstimmigkeit, Übersetzungsgabe, Einfühlungskraft ist sein Gesetz. Novalis sagte: „Der vollendete Mensch muß gleichsam an mehreren Orten und in mehreren Menschen leben . . ." Sich immer vergessen und verwandeln. Die drei Handlungen der „Ariadne" und ihre Hauptfiguren erweisen den Charakter ihrer Urheber.

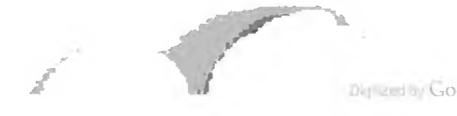
Und jene beiden ersehnten Ideale der Romantik siegen hier mit leuchtendem Triumph über die Widersprüche von Endlichkeit und Unend-

lichkeit: Poesie und Liebe als Stillung der sonst immer unstillbaren menschlichen Sehnsucht nach dem Unendlichen, Absoluten, nach Gott. Sie sind die Wege zur Erfüllung, zur Vereinheitlichung der vielfältigen intellektsgespaltenen Persönlichkeit, zur Schlichtung der metaphysischen Zweifel. Denn der romantische Mensch ist über alles hinaus, er sieht die Welt in ihrer Zersplitterung und verwirrenden Mannigfaltigkeit. Nur die Poesie, die alle Stofflichkeit verzehrt, steht über allem und auch über ihm selber; und nur die Liebe — die des platonischen Geistestriebs nach Gott wie die der Geschlechter — steigert ihn über seinen egoistischen gesetzgeberischen Idealismus und über sein willkürliches, zeitliches Ich hinaus ins Ewige. Das ist sein Glaube, der ihn trägt, der Glaube seiner Phantasie, — er ist auch der tiefste Urgrund seiner unausbleiblichen Schwermut, weil seine kritische Lust, sein Welt- und Kunstverstand sich immer wieder ironisch überheben, wenn das fast unablässig wachsende Bewußtsein sagt: dein Glaube, deine Liebe bleibt nur romantische Sehnsucht, eine Flucht vor der Prosa, ein sublimes Spiel mit Welt und Ich.

Ein Zwiespalt herrscht in diesen denkerisch belasteten Künstlerseelen: das Ja folgt gleich dem Nein, der Trieb auf die Vernunft, Gefühlserguß auf kritische Selbstzergliederung, Scherz auf die Trauer; und alles das Widersprechende hebt sich gegenseitig auf vor der überlegenen zusammenfassenden Einigungskraft des ironischen Geistes in der Form der alles überschwebenden, liebesüchtigen Poesie. Poesie aber ist nicht nur Dichtung: sie ist Gefühl, ist Farbe, ist Musik. So einigt in der „Ariadne“ Richard Straußens Tönemeer die tragischen Wogen am Strande von Naxos mit den klingenden Bächen, die aus dem heitern Lebensborn der Zerbinetta quellen. Hofmannsthal wissend-artistische Parodie von Liebe und Poesie wird tönender Geist.

VI.

Wir nahen dem letzten Schicksal Ariadnens, der ruhelosen. Das Publikum zeigte passiven Widerstand; die Kritik aktiven; die Theater aber hatten größtenteils nicht Schauspieler und Sänger zugleich für die Komödie und die Oper aufzubringen. Man anerkannte zwar die eigentliche Ariadne-Oper; doch einzelne forderten grausam die Aus-



scheidung des Maskenspiels. Einstimmig wetterte man gegen Jourdains störende Glossen während der ernsten Klage; mit Recht fand man die Molièresche Exposition zu lang. So unterlag die vielgeprüfte Leiblichkeit des Opus noch einem, nein noch zweien Abenteuern. Monsieur Jourdain wurde undankbar verbannt, er der den ersten Anreiz zur „Ariadne" gegeben hatte. Die wunderliche Forderung des gleichzeitigen Spiels der Opera seria und der Buffa kam in den prosaischen — den nunmehr einzig nicht singenden — Mund des Haushofmeisters des „reichsten Mannes von Wien"; denn Paris war nachgerade im Weltkriege unbeliebt geworden. Eine neue Ouvertüre aus Ariadne-Motiven leitet ein „Vorspiel" ein von der Länge eines großen Aktes. Das Vorspiel führt nach einer Angabe Leopold Schmidts den Titel: „Der Komponist". Es dämmert uns: das war der junge Musikschüler, der ursprünglich bei Moliere auf die Frage seines Lehrers, ob die Serenade für Herrn Jourdain fertig komponiert sei, für ein und allemal im ganzen Stück nichts weiter sagt als „Oui". Das war derselbe begabte junge Mensch, der dann, von Hofmannsthal zum Opernkomponisten erhöht, sich die Verballhornung seines ersten größeren Werks verzweifelnd gefallen lassen mußte. Das ist derselbe nun, der sich aus der Sprechrolle zum Sopran verwandelte; knabenhaft jung, mozärtlich wie der Rosenkavalier, unwirklich, gewollt theaterhaft in der romantisch-androgynen Hosenrolle: nun Held und Mittelpunkt des Vorspiels seiner „Ariadne". Zwischen den Routiniers der Musik und des Tanzes, zwischen den kollegial neidischen Komödianten, die im Vorsaal des Protzen zur Aufführung sich kleiden, schminken, intrigieren, ist er der einzig Reine, der von Musik Besessene, der Künstler. Und was er nun erleidet, ist die Tragödie des Genies. Er ist der süßesten Melodien voll, deren eine vom „Venussohn . . ." er aus der sonst nicht benutzten Moliere-Musik herübersang, und die er scheinbar auf der Bühne erst erfindet: in Ansätzen beginnt und schließlich zum eigenen Entzücken fertig formt. Auch hier ein komödiantisch ironischer Zug: das Kunstwerk offenbart zugleich das Schaffen seines Schöpfers. Den durch das Gebot des Haushofmeisters Entgeisterten tröstet die Spielerin der Zerbinetta mit ihrer gemütvoll tuenden Gaukelliebe. Erneute Ironie: der vom Widerspruch von Ideal und Leben tragisch

Zerschmetterte wird überwältigt durch den leichten Reiz des Mädchens, erhebt sich aus diesem trieberfüllten Fleischesstoff zur Begeisterung der musikalischen Ekstase und erträgt so das Leben und seiner Oper Erdenschicksal. Geistige Erlösung durch das Fleisch ist auch romantisch seit der Schlegelschen „Lucinde", und „Musik ist die heilige unter den Künsten" — die heiligende und heilende.

Die erste Aufführung dieser zweiten Fassung geschah am 4. Oktober 1916 in Wien. Man rühmte einerseits die Kürzung — man sprach von „Nicht Leben- und nicht Sterbenkönnen" andererseits. Der bewährte Theaterreiz der intimen Blicke hinter die Kulisse, die hier reichlich in's Treiben der Komödianten gestattet wurden, entschädigte nicht für die konstruierte Künstlichkeit des Vorspiels, dessen Musik auch keine musikalisch starken Neuerungen brachte. In der Ouvertüre herrschten im wesentlichen Ariadne-Motive in einer melodram-artigen Aufreihung und mit jener überaus diskreten Instrumentation, die späterhin als Begleitung des Textes das Wort (mit in der neuen Oper fast ungehörter Deutlichkeit) hervortreten läßt. Ein graziöses Liedchen des Tanzmeisters und die Musik-Emphase des Komponisten sind unverkennbarer, jedoch nicht stärkster Strauß. In der Oper selber wurde die Burleske beschnitten. Zerbinetta verlor aus ihrer Arie nebst vielen ihrer ironischen Ungezogenheiten leider die prachtvolle Steigerung der ersten Hauptmelodie und eine eher entbehrliche Periode aus dem Rondo; doch zur aufatmenden Freude aller Koloraturdiven, deren obligate Virtuoseneitelkeit hier von der Extravaganz der trillernden Fiorituren übertroffen wurde, sank der ganze zweite Teil der Arie durch Transposition von E- nach D-Dur und brillierte in einer neuen Koda von raffiniertester Bravour; dann fiel ihre wilde dreitaktige Ankündigung des Bacchus. Endlich büßten auch die Harlekine einige Töne ein. — Das alles wurde kaum bemerkt, bis zum Schluß: da rauschte ohne Störung durch Herrn Jourdains letzte Bekenntnisse die Liebe von Bacchus und Ariadne aus dem Orchester bis zum Fall des Vorhangs, und man freute sich des neuen Ausgangs. Doch mit Herrn Jourdain waren auch die Buffonen mit ihrem schließenden Reigen und Zerbinettas Hochgesang auf ihr Ingenium der Liebe dahingegangen. Das befriedigte viele Ritter vom reinen Stil.



Wer aber die erste „Ariadne" wirklich liebte, der vermißte im Finale ihren lebendigen Nerv: die Ironie, die bei allen Strichen dem Werk niemals entzogen werden darf, weil es aus ihr entstanden und sie darum nie verleugnet. Eine Trennung der Burleske von der Seria zerstörte beide, die somit ihre gegenseitige Folie preisgeben würden. Die Parodie der Zerbinetta verlöre ihren Daseinsgrund, und die handlungslose Ariadne ohne Intermezzo verfiele dem Konzertsaal als Oratorium. Wer schon das sinnenfrohe Spiel genießen kann als Spiel der Phantasie mit goldenen Bällen, wer schon des Rausches und des Witzes fähig ist und innig Ariadnes Qualen mitempfindet, der wird auch Zerbinettas letzte Verzückung über das treulos-vielfältige Herz, „das sich selber nicht versteht", weise billigen — wenn nicht für sich, dann für die treibenden, zeugenden, lachenden, leichtsinnigen Kinder der Erde.

VII.

Die Geschichte der „Ariadne" — symbolisch für ihr ganzes Wesen — ist zu Ende. Die des adeligen Bürgers Jourdain nicht. Erst jetzt erlebt er seinen vollen Sieg der Unsterblichkeit; je mehr man ihn beschnitt, um so zäher zuckte sein Leben. Doch verdankt er es nicht im geringsten der eigenen Vitalität. Was ihn erhielt, das war das Elixier der Strauß'schen Musik. Mit dem völligen Ausscheiden Jourdains aus der „Ariadne"-Fassung waren die Lieder und Tänze von der Bühne mit verdammt, anscheinend ohne jede Auferstehungsmöglichkeit.

Jedoch . . . Moliere selber wieder? Sollte man . . .?

Und in der Tat: ein ungenannt sein wollender Dichter (er wußte ja, daß er unverkennbar sei!) setzt sich zum dritten Male hin und publiziert als „freie Bühnenbearbeitung" — diesmal in d r e i Aufzügen, nachdem es ursprünglich fünf, dann zwei, dann beim Ersatz-Moliere nur e i n e r mehr gewesen — eine „Komödie mit Tänzen von Moliere". Die Musik — wir wissen es — von Richard Strauß und . . . und — das ahnen wir nimmer! — von L u l l y! Der circulus vitiosus rundet sich; die Schlange beißt sich in den Schwanz. Er, Lully, der den Rivalen Moliere zu Tod geärgert, und der dafür am eignen Dirigierstock leiblich starb, als er sich bei dem damals üblichen

Taktstampfen den Fuß zerquetscht hatte — er, Lully, erhob sich geistig zu einer spröden Unsterblichkeit. Zum dritten Male fügen sich die Szenen Molieres einer neuen Ordnung. Organische Regeneration setzt ein. Die Mamamuschi-Szenen kehren wieder und erhalten den Sinn und die Notwendigkeit des Originals zurück — nur ohne Bosheit auf die Türken. So ist dem Paar Cleonte und Lucile, dem Diener Covielle die Wiederkunft gewährt; wohltätig exponierend schon im zweiten Akt. Neuerfundene Pseudokavaliere und Kokotten beleben als Gefolge Dorantes mit fingierten Ehrenhändeln und nicht so ganz harmlosen Schwindeleien das festliche Diner Herrn Jourdains. Dafür fehlt Madame Jourdain, nicht nur ihrem Gatten, sondern auch dem Publikum die lästige Störerin von Fest und Tanz, und der nunmehr verwitwete Bürger ist in seiner Dummheit noch gewachsen. Nur zum Schluß überkommt ihn eine Ahnung von Vergänglichkeit des schönen Scheins, vorzüglich der Mamamuschiwürde, und er möchte sich vom Notar das feierliche Zeremonial gegenüber den mißtrauischen Neidern seiner Vornehmheit protokollieren lassen.

Diese Witterung von Vergänglichkeit weht durch das ganze auferstandene Stück. Strauß hat den Lully zu einer kanonisch geführten Courante, zu Menuetten und einem dreistimmigen Madrigal für Vorspiele, Tänze und für die Türkennummern verwertet und mit unsäglicher historischer Liebe und Einfühlung präpariert. Der größte Teil der Türkenmusik mit ihren burlesken Chören und eine zarte „Sizilienne" bringen zum Schluß eigenste Neutöne zu der theatralischen Überfülle: Geisterszenen mit Zukunftsspiegel, Zauberbad für Jourdains Blutverwandlung von rot nach blau. In den ersten Akten aber tönen die wohlbekannten Stücke der Ariadne-Moliere-Musik; nur fehlt die schäferliche F-Dur-Ariette. Aber als im vergangenen Winter 1917/18 das zähe Opus im Berliner Deutschen Theater wieder vor die Rampe trat, da k l a n g es doch eigentlich nur, aber es l e b t e nicht, trotz ungeheuren Aufwands und farbiger Bewegung, die Reinhardt durch die alte Balletkomödie trieb. Ein Scheinerwachen war es nur zu neuem Tode. Denn was sie einstens rief, die Geister, fehlte: der vierzehnte Ludwig und seine lachende Montespan, der Türkenärger und die süße Rache. Der Laune jener leichtfertigen Zeit und ihrer Menschen war der

ganze Scherz entsprungen, der heute nur ein krampfhaftes Lachen der Ehrfurcht — o! Lachen der Ehrfurcht! — vor dem im übrigen so unsterblichen Dichter weckt.
Ariadne aber lebt, dies ungewollte Stiefkind Molieres.

*

Doch in welcher aller dieser Formen soll ihr das ewige Leben gewahrt bleiben? Wir raten zur bewußt ironischen. Hier gilt das ursprünglich von Fichte bezogene, gottlos vermessene Dogma der Romantiker: „Die Welt ist mein Kunstwerk!" Sich selbst ewig erneuernd, sich selbst vernichtend, wogt das Gebilde der ersten Fassung wie eine momentane Improvisation an uns vorüber; dem ersten Einfall treu, vom stärksten Zug und Reiz für — romantische Genießer. Die Überlegenheit des Publikums über die illusionäre Kraft des Werkes wird gefordert: verkehrte Theaterwelt! — die Moral des Massenzirkus ist geschändet. Auch ließe es sich denken, daß vor der Oper einfach ein Prologus in der Gestalt des Komponisten vor den Vorhang träte und kurz in Versen uns den Spielersinn des Werkes voll betonte, und dann zum Schluß die abonnierten Operngründlinge aus dem Saale wiese, um sie vor Enttäuschung zu bewahren: denn alle Illusion sei hier nur Gleichnis der Vergänglichkeit — und die Oper überhaupt, die Oper als Gattung, sei hier entlarvt als ewiger Unsinn, als Leichtsinn, als Widersinn: Zerbinetta, die Buffa, erstickend am eigenen frivolen Lachen . . und Ariadne, die Seria, sterbend im Schwanengesang an einer neuen unironischen Zeit.

Georg Kaisers Komödien

Von Hans Knudsen

Die Beachtung des Schaffens von Georg Kaiser durch Publikum, Presse und Theaterdirektoren knüpft sich nicht allein an die Aufführung seines auch heute wohl noch bedeutsamsten Werkes „Die Bürger von Calais“, die im Januar 1917 in Frankfurt a. M.[1]) stattfand, sondern ebenso sehr an die Tatsache, daß das Berliner Lessing-Theater im März des gleichen Jahres einen lebhaften Komödien-Erfolg mit der im Gesamtwerk Kaisers viel, viel leichter wiegenden „Sorina“ erzielte. In jedem Falle war jetzt gezeigt, daß Kaiser die Gabe zum Komödiendichter kaum weniger stark besitzt als die Kraft zur Darstellung tiefer, tragischer Vorgänge. Mit der Komödie hatte der Dichter auch eigentlich angefangen: Mit 25 Jahren schrieb er den „Rektor Kleist“, eine Tragikomödie in vier Akten. Gewiß noch keine Meisterleistung, wie der Dichter hier den leidenden, einsamen Rektor seinen Weg führt: Der von einem Schüler gehöhnte Rektor „Keix“ belauscht — unfreiwillig — ihr Tun und Reden. Als er, im Glauben, allein zu sein, das Tintenfaß gegen die Karikatur seiner selbst an die Wand wirft, wird davon doch ein Schüler Zeuge. Kleist fühlt dunkel, daß es sich so verhält; er möchte diesen Fehse sogar zu einem Bekenntnis bringen, vielmehr zum Aufsichnehmen der Tat: „Offenbaren Sie den größeren Mut. Stellen Sie Ihre großsprecherischen Kameraden in den Schatten. Werfen Sie die Goliathe um! — Haben Sie die Tat auch nicht auf dem Gewissen — sagen Sie trotzdem: Ja! — Ich werde dann schon durchblicken lassen, wie Sie für Ihre Stubengenossen eingetreten sind“ . . . usw. Wenn er dann bei allem Konferenzen-Verhör und Beschluß der Bestrafung eines anderen verdächtigen Jungen zustimmen muß, findet er sich mit Beruhigungen und Bekenntnissen zurecht: „Des einen Recht ist des anderen Klage. Irrtum — Irrtum — Irrtum, wir sind Kinder des Irrtums . . . Aus Priestern werdet ihr zu Henkern — Menschenopfer einem unbekannten Gott! — Das Maß eurer Gerechtigkeit sei euch das Leiden beider Parteien! — Wer von uns heute den größeren Sieg erringt — das steht dahin! — Mich reinigt mein Kampf, der mich zerfleischt hat . . . die Krone gebührt mir doch!“ Als Fehse die

[1]) Im Neuen Theater. D. H.



Tat, zu der gerade er aus mangelndem Puls nie fähig gewesen wäre, doch auf sich nimmt, gleichzeitig mit dem abgelegten „Geständnis“ aber freiwillig aus dem Leben scheidet, reißt er — innerlich — in seinem Fall den Rektor wie den Turnlehrer Kornmüller mit sich.

So möchte es scheinen, als müßte man diesen Rektor Kleist in die Nähe der Flachsmänner, Traumulusse und sonstiger Genossen stellen. Kaiser will in der Tragikomödie wohl immerhin die Komik beim Zusammenprall von Lehrer und Schüler, von Alter und Jugend einfangen, aber sein scharfer Blick erspäht sogleich auch das Tragische dieser Situation, das andern Augen leicht verborgen bleibt. Und diese Blickschärfe und dieses Beobachtenkönnen ist das eine, warum, bei keineswegs beabsichtigter Überschätzung des Werkes, diese Jugendarbeit, in der schon die Hauptstränge des Kaiserschen Schaffens sich verbinden, Betonung verdient. Ein zweites wäre: die an dem ersten Versuch sogleich spürbare dramatische Hand. Wie anders hat etwa Hermann Essig um die Dinge der äußeren Technik ringen müssen, und wie spürte man es noch seiner letzten Komödie „Pastor Rindfleisch“ (der Kuhhandel) an, daß er für das Drama noch vom Theater viel hätte lernen müssen. Kaiser dagegen bringt eine bestimmte technische Sicherheit gleich mit, man hat garnicht das Empfinden, als müsse er erst „lernen“. Freilich kennt er die andern um sich herum auch und hat gewiß damals Sternheim gelesen. Aber wenn ich schon ohnehin meine, sein Dasein ist für Kaiser garnicht so wichtig, wie man es immer hinzustellen liebt, so sind — zum dritten — hier schon leise Anklänge an die für Kaiser später so bezeichnende Art der Dialogführung spürbar, für die er im „Drama“ Platons das höchste Vorbild fand. Denn da sah er vollendet durchgeführt, was er selbst will: „Rede stachelt Widerrede — neue Funde reizt jeder Satz . . . Jede Begegnung von Figuren wird Anlaß — bis nur noch aus Begegnungen Gedanken entstehen,“ will sagen: der Dramatiker findet nicht etwa aus dem ergriffenen Stoff den diesem passenden Stil, sondern umgekehrt: der Stil schafft eigentlich erst — aus Ja und Nein — die Fakta, und dieser „Denkstil“ brachte dann „Schaulust zu glückvoller Denklust“. Damit ist das zentrale Problem der Kaiserschen Arbeitsweise berührt. Es wird für seine Tragödien — wenn ich diese summarische Bezeichnung gebrauchen darf

— wichtiger als für die Komödie. Kaiser war auch darin bereits auf dem richtigen Wege, den Große und Größte beschritten haben, daß er in der Komödie aus kleinem Keim und Anlaß große Erschütterungen entstehen lassen wollte.

Eine deutsche Komödie zu schaffen, dazu hat Kaiser dann noch einige Male angesetzt. In die Frühzeit gehört auch „Die Sorina", deren früherer von der Zensur verbotener Titel: „Der Kindermord" ungleich bezeichnender war und die auch sonst bewiesene Fähigkeit des Dichters zu prägnanter Titelformulierung zeigte. Der „Kindermord" heißt das Stück, das der junge Dichter Barin einreicht. Besteht aber die literarische Haupttätigkeit des Polizeiinspektors Semen Stephanowitsch Barssukoff ohnehin im Verbieten von Stücken, so beweist er sie in diesem Falle noch besonders, da die von ihm mehr begehrte als angebetete Schauspielerin Olga Michailowna Sorina in diesem Stücke vornehmlich in Liebeskunst zu schwelgen hätte. Ja, wenn er selbst die Rolle mit ihr als Partner einstudieren könnte! Er kann es, denn er gibt sich selbst für den Dichter aus, während der wirkliche — angeblich — Selbstmord begeht, wodurch er dem Stück den Weg zur Bühne frei macht. Freilich: für die geplante Flucht mit der Sorina muß der genasführte Polizeiinspektor das Plätzchen dem Dichter einräumen, der seinerseits auch einen Platz zu vergeben hat: den neben des Barssukoff Frau — einer guten Vierzigerin, die sich in den jungen Dichter verliebt hat. Das Ganze klingt so sehr nach persönlichen Zensurerfahrungen — Kaiser konnte auch späterhin davon noch ein trauriges Lied singen! — daß, da das Stück in die erste Schaffensperiode gehört, man fast glauben möchte, der Dichter hat es sich später doch noch einmal vorgenommen, als sein Herz mancherlei zu bekennen hatte. Vom eigentlichen Wesen Kaisers steckt nicht viel in dem Stücke. Aber ich möchte es deswegen nicht so gering einschätzen, wie die meisten es tun, weil es mit einer so wundervollen Leichtigkeit hingeworfen ist und eine vis comica erstaunlicher Art aufweist.

Dem Komödiendichter hat dann jüngst das Frankfurter Schauspielhaus für den „Zentaur" die Hand geboten. Hatte man bei der „Sorina" gegen Ende die geschickt anspannende Hand ein wenig erlahmen fühlen, so macht sich das hier so weit bemerkbar, daß Kaiser den Schluß

ganz hat umarbeiten müssen. Das Lebensschifflein Strobels war ja am kläglichen Scheitern. Nachdem er sein schulmeisterliches Pflichtbewußtsein bis zu dem Grade getrieben hatte: zu beweisen, daß er Vater werden könne und also ein Recht habe, mit der Erfüllung von Großmutter Lenens Forderung nach Judith und dem bedingten Erbteil zu greifen — nach diesem mit Hülfe des Dienstmädchens Alma gelieferten Berechtigungsnachweis — war er ja aus Amt und Würden vertrieben worden. Für die Frankfurter Uraufführung führte Kaiser dann Strobel und Judith doch noch zusammen, während dem Opferlamm Alma mit Geld der Mund gestopft wurde. Die ältere Fassung gibt dem Stück einen nicht eben glücklichen fünften Schlußakt: Strobel findet eine „Gönnerin", die Mutter eines seiner früheren Schüler nimmt ihn liebend in ihre Arme und erwartet für den inzwischen gestorbenen Sohn von Strobel Ersatz — eine Aufgabe, für deren Lösung Strobel ja gerade zu den besten Hoffnungen Anlaß gibt. Dieser Akt wirkte äußerlich angefügt, nicht organisch notwendig. Immerhin: er gibt einerseits Zusammenhang mit dem „Rektor Kleist"; denn das gestorbene Söhnchen der Frau Siebeneicher ist dahingegangen am Kampf zwischen Unterordnung und Selbstbehauptung, Freiheitsgefühl und Schulzucht. Die „pedantische Genauigkeit" des Lehrers, der für ihn das potenzierte feindliche Prinzip darstellte, war ihm unerträglich; „es wurde hier eine jener Missetaten begangen, für die es weder im Himmel noch hier einen Richter gibt". Andererseits beleuchtet er noch einmal das Problem des Ganzen, das Kaiser in der Komik des pflichtübertreibenden Philisters findet; in dieser Komik, daß der sein Schulmeister-Auskommen, mit den kümmerlichen Zulagen, für die Eheschließung aufs genaueste berechnende Strobel, nur — das Kind vergißt, worauf sich aber eben gerade die Braut-Eltern versteifen müssen; in der Komik, daß Strobel Garantien verschafft, die ihn dann aber gerade zu Fall bringen. Und damit ist die Komödie an das Tragische herangerückt. Ihr fehlt in anderer Richtung nicht der ernste Unterton: Großmutter Lenens anscheinend so töricht-seltsame Testamentsbestimmung, die ein Kind zur Bedingung macht, entspringt dem Bedürfnis fortzuleben, noch „im Grabe Kinder in die Welt zu setzen". Sie wird grotesk, weil der Abstand des übersteigerten Pflicht-Philisters von der

Kraftfülle und stierhaften Brutalität und Wuchtigkeit des Zentauren so unendlich gespannt ist. Wenn man bedenkt, daß „Der Zentaur“ nicht eben weit von dem Stücke „Von Morgens bis Mitternachts“ entstanden ist, so wird man leicht die gedanklichen Zusammenhänge haben: Hier der Kassierer leidenschaftgesättigt, die Pflicht über den Haufen werfend, herausgetrieben aus seiner Familie, eben weil er in ihr die Blüte des Philistertums empfindet — und dort Strobel in polarer Stellung: der bis zu grotesker Komik pflichterfüllende Philister. Wenn irgendwo, so spürt man hier die Möglichkeiten Kaisers, aber auch die Nähe der Wedekind, Shaw, Wilde, die nun freilich in ihren gebenden Elementen von Kaiser innerlich verarbeitet sind. Ja, den schauerlich-grotesken Einfall von dem zu Margarine verarbeiteten Vater könnte wortwörtlich Sternheim geschrieben haben. Auch im Rein-Stilistischen sind solche Zusammenhänge da.

Wenn Kaisers biblische Komödie „Die jüdische Witwe“ auch schon in das Jahr 1911 gehört, also in Nachbarschaft der „Sorina“ entstanden ist, so gehört sie im ganzen nach Gehalt, Auffassung und Formgebung weit mehr zu dem Tanzspiel „Europa“. Im Zeichen des Nietzschewortes: „O, meine Brüder, zerbrecht, zerbrecht mir die alten Tafeln!“ gestaltete damals Kaiser überkommende Stoffe um; mit solcher Kühnheit, daß er klassisch geformte, bereits geheiligte Stoffe wie Judith oder Tristan umbog. Für die Judith jedenfalls mit komischer Absicht, aber völlig entfernt von irgendwelcher gewollten Travestierung. Es lebt eine ganz neue Seele in dieser Judith, sie ist ganz auf Sinnlichkeit gestellt. Das junge Mädel, triebhaft erwachend, wird einem alten Schriftgelehrten zur Frau gegeben. Das mag ehrenvoll sein, aber der „quasselnde Redefluß“ Manasses gibt ihrem Verlangen doch keine Befriedigung! Famos wie der alte Kerl seine Impotenz in renommistischer Großsprecherei als sich und ihr mit Mühe und Qual auferlegte Enthaltsamkeit verbergen will. Was Judith, bald Witwe geworden, dann aus der belagerten Stadt ins Lager des Königs Nebukadnezar treibt, ist auch nicht etwa heroisches Ruhm-Verlangen, und sie erschlägt den brutalen stierhaften Holofernes, weil der „Schattenhans“ von König sie eben mehr reizt. Da man sie nun in Jerusalem als Heldenjungfrau weihen will, paßt ihr, die immer noch nicht gefunden hat, wo-



nach sie verlangt, und was doch bald ihr gutes Recht wäre, die unfreiwillige Vestalinschaft garnicht. Aber Erlösung naht — der Hohepriester, der die Weihe im Tempel vollziehen soll, greift zu, da sichs ihm bietet. So sehr dieser pointierte, verhüllt-enthüllende Abschluß eine Aufführung der Komödie zunächst wohl verbietet, so wenig wäre sonst das irgendwie Heikle des Stoffes ein Hinderungsgrund. Denn diese Sexualität ist völlig naiv, ganz unredekindisch, durchaus graziös-anmutig. Ja, allem etwa Gefährlich-werden-können ist durch die Tatsache vorgebeugt, daß Judith kaum redet. Während „König Hahnrei" nur einen einzigen großen Monolog Markes darstellt, ist die führende Rolle dieser Komödie fast wortlos, ganz auf Geste, Bewegung gestellt und würde darum eine besonders ausdrucksfähige Schauspielerin erfordern.

Damit ist aber auch schon die Verbindung hin zu der letzten und stärksten Komödie Kaisers aus dem Jahre 1915 geboten: zur „Europa", einem „Spiel und Tanz in 5 Aufzügen". Denn auch hier ist Bewegung, Geste, Körperausdruck bis zum rhythmischen Tanz so sehr der Grundzug, daß man geradezu an — ernst zu nehmende — balletartige, farbenfrohe Vorbilder denken, mindestens aber das Vorherrschen durchaus sinnlicher Eindrücke für das Auge feststellen muß. Auch hier, wie in der „Judith", die gleiche gesunde oder besser: erst gesundende Sexualität. Die Geschichte des Kadmos und der Europa werden hier verquickt: Des Königs Agenor Tochter Europa sehnt sich heraus aus ihrer Umgebung von Tanz-Männern, die gar keine Männer sind, sondern weibisch-weiches Volk. Sie kennt gar keinen wirklichen, mannhaften Mann; ihr unbestimmtes, unbestimmbares Wollen, ihre nur dunkle Vorstellung, dieses kein Ziel-haben ist nichts weiter als die Sehnsucht nach einem Manne. Als nun Zeus, von ihrer Schönheit getroffen, um sie wirbt, ist es ganz erklärlich, daß er versucht, es den Tanz-Männern an Grazie gleichzutun, sie an Kunstfertigkeit zu übertreffen. Das war der falsche Weg, weil man so diesem Geschöpfe nicht imponieren konnte. Wie Zeus ihr aber in Stiergestalt naht, zugreifend, wo zugepackt werden muß, ihr die bezwingende Kraft einer männlichen Brutalität zeigt — da ist das Heilmittel gefunden. „Ein Stier — und die Jungfrau, es gibt keinen heftigeren Gegensatz," — aber eben darum! Jetzt erst weiß sie, was Mann, was Leben heißt. Und was sie gekostet hat an

der Brust des höchsten Gottes, das sollen die Freundinnen auch kennen lernen: die drachenzahn-entstammten Krieger ihres Bruders Kadmos, der diese Weib-Männer floh, und ihr Anführer bringen den Mädchen und der Königstochter Erlösung. Nicht Zaghaftigkeit, Ästhetentum, Frisur und Grazie, sondern wildes Zugreifen, Kraft, Männlichkeit, zottige Kriegerbrust stellen das wirkliche Leben dar. Das ist die Lösung: „Kämpft um das Leben, das allein besteht: echtes Leben ist starkes Leben — und das stärkste ist das beste.“

Diese Lebensbejahung ist wenn nicht der, so wenigstens ein Grundzug seiner Dichtung überhaupt, auch seiner Komödien. Unter ihnen erscheint die „Europa“, die demnächst am Frankfurter Schauspielhaus zur Uraufführung gelangt, von besonderer Bedeutung. Lustspielhaftes ist in höhere Sphäre getragen, ein neuer Komödienstil tritt uns entgegen, eine Fülle von sinnlichen Impressionen, denen die Regie gerecht werden müßte. Sie hätte auch zu bedenken, daß hier, obschon alles Nur-Graziöse schließlich verbannt erscheint, die ganze Komödie auf Grazie angewiesen ist. Aber, wie immer bei Kaiser, verbindet sich seine lebensfrohe Sinnlichkeit irgendwie mit etwas Denkerisch-Grüblerischem, Übersinnlich-Komischem. Er hat nicht eigentlich Ungebrochenheit und Gefühlsüberschwang, sondern Gehaltenheit, Un-Wärme, Klugheit. In solchem Sinne fügen sich seine Komödien in sein Gesamt-Schaffen ein, das auf eine Formel zu bringen heute wohl noch unmöglich ist. Wenn wir aber bei wirklich Großen doch im Grunde stets die Einheitlichkeit der Persönlichkeit sehen wollen, so darf man sagen, daß jene Vielgestaltigkeit, wie sie zunächst aus seinen Schöpfungen spricht und leicht auf Eklektizismus schließen ließe, mählich in gewissem Sinne schwindet und in den allerjüngsten Werken Anknüpfungen zu Abrundungen führen. Vielleicht hat der Krieg in der Seele des Dichters ernste Probleme stärker hervortreten lassen, Komödienstoffe darum zurückgedrängt. Wenn aber, wie Hebbel einmal formuliert, „Komödie und Tragödie im Grunde nur zwei verschiedene Formen für die gleiche Idee“ sind, so darf man vielleicht erwarten, daß er, wozu Sternheims Können nicht reichte, doch vielleicht dem deutschen Theater eine Komödie bringen wird, nach der wir aufs stärkste verlangen, ein Weg, dessen Ziel er in der „Europa“ bisher am nächsten kam.



Der Dramatiker Hasenclever

Von Ernst Leopold Stahl

Als Walter Hasenclevers Erstlingsdrama „Der Sohn" im Herbst des vorletzten Jahres zwar nicht in Berlin, aber in Dresden (am Alberttheater) zuerst auf deutschem Boden gespielt wurde, da haben Berliner Kritiker, schnell fertig mit dem (Schlag-) Wort, die Erinnerung an den jungen Schiller heraufbeschworen. Es steckte einiges Richtige in diesem Vergleich. Wieder einmal tritt da ein Jüngling auf, — zweiundzwanzig war er, als er das schrieb —, der mit ekstatischer Feuerrede eine Revolution der Weltordnung ankündigt, sein Kampfwort in tyrannos agitatorisch und proklamatorisch hinausgeschleudert: eine Revolution, die in unserem Falle Hasenclever allerdings manchmal nur ein Revoluzzeln ist, ein Sturm im eigenen Wasserglas. Wo die Berührung des jungen Rheinländers von 1913 mit dem jungen Schwaben von 1781 zu suchen ist, deutet eine Stelle an, die im Vorwort Hasenclevers zu den von ihm herausgegebenen Briefen des Verlegers Wilhelm Friedrich an Detlev von Liliencron steht: „Das Kämpferische eines Menschen, insofern es alle großen Agitatoren (und wann wäre dies der Dichter nicht) zum Kreuzzug bewegt hat, bleibt eine Kraft, die, noch so verschiedenartig in ihrem kausalen Zusammenhange, doch den Geistigen aller Zeiten gemeinsam ist."

Seine „tyranni" sind die Väter, die Frühergeborenen, denen die jüngere Generation die Fehde ansagt. Es ist der Kampf der Geschlechter, der im genetischen Sinne so ewig ist wie in seinem erotischen, Strindbergischen (der aber vielleicht nie krassere Gegensätze sah als die zwischen den Generationen von 1860 und 1900). Und was den jungen Dichter von 1900 vor allem reizt, ist die Tragik des — notwendigerweise immer schwächeren — Nachfahren.

Der Sohn also steht gegen den Vater, der, mit allen Übertreibungen der Jugend, dargestellt wird als finsterster, unverständigster, erbarmungslosester Tyrann und zum Überfluß noch — dem Beruf zugeteilt ist, von dem er am allerwenigsten etwas aufweist, da sein Kollege Eisenbart ein Musterpsychologe gegenüber diesem Geh. Medizinalrat ist. Der Vorgang: Dieser junge Mensch, nicht mehr unreif genug für die Schule und nicht reif genug für das Leben, fällt im Abiturienten-

examen durch. Als der Vater ihn mit allem Unverstand deswegen in noch strengere Zucht nehmen will, verlangt er von ihm die Freiheit: vergebens. Er läuft auf und davon, hinaus zu Welt und Weib, nachdem er eben bei seiner Erzieherin die ersten Wonnen der Liebe genossen hat. Kommt zu den Dirnen, kommt unter verstiegene Burschen, die da einen kindlichen, vom Dichter aber gewiß nicht so gedachten „Bund zur Erhaltung der Freude" gegründet haben, deren geistiger Karl Moor er wird, wird dahin wie dorthin getrieben von einem geheimnisvollen, lockenden, bald schemenhaft unwirklich gehaltenen, bald wieder in voller Fleischlichkeit einhergehenden Freund. Der Sohn wird von der Polizei wieder nach Hause gebracht. Der ihn bringt, ist auch ein Vater, ein milder Vater, und gerade ein Polizeikommissar. Der Sohn steht nun dem Vater zum zweiten Male gegenüber. Er verlangt seine Freiheit: wieder vergebens. Der Vater bedroht den Sohn mit der Peitsche, der Sohn den Vater mit dem Revolver. Ein Schlaganfall des Vaters bewahrt den Sohn vorm Vatermord. Die letzte Konsequenz zu ziehen, hat der junge Lebenskünstler, der so viel auf die „Eleganz der Seele" hält, nicht gewagt.

Der Anlehnungen sind gewiß die Menge zu spüren: kein Bund der Lebensfreude ohne Karl Hetman Wedekinds Hidalla-Programm und kein derartiges Frühlingserwachen des Sohnes ohne ein vorangehendes in der deutschen Literatur. Vielleicht auch keine solche Zwielichtphantasien ohne Hasenclevers Düsseldorfer Nachbarn Eulenberg. (Der ironische Freund nagelt gleich bei seinem mephistofelischen Entree den Sohn außerdem noch ergötzlich auf einen geistigen Diebstahl an Goethes „Faust" fest.) Aber — da nun doch einmal Jung-Schiller genannt ward — verschuldeter als Franz Moor dem dritten Richard Shakespeares ist gewiß keine der Gestalten. Und die Abhängigkeiten spielen eine geringe Rolle gegenüber dem, was hier neu ist, was zwar oft nicht gekonnt, aber immer groß gewollt ist.

Alles, was hier als banales, vielleicht roh anmutendes reales Geschehen berichtet wurde, gewinnt Bedeutung durch die Form seiner Darstellung. Die Etikette des dramatischen Expressionismus scheint mir schlecht gewählt. Denn er bedeutet in der Malerei etwas anderes als er hier will. Aber auf die Etikette kommt es ja nicht an. Ent-

scheidend ist, daß hier neue Wirkungen erstrebt, neue Eindrücke erzielt werden. Als den Aufruhr des Geistes gegen die Wirklichkeit bezeichnet Hasenclever kurz den Sinn des Stückes. Und er gibt ihm Ausdruck in einer ganz auf das Symbolische gerichteten Form. Alle Figuren, die den Sohn umgeben, will er verstanden wissen als dessen Phantasiegestalten ohne objektives Leben, als Ausstrahlungen seiner Innerlichkeit, gleichsam als Projektionen seines erregten Gemütes, so, wie auch in „Antigone“, seinem zweiten Drama, manche Erscheinungen als Verkörperungen psychischer Wandlungen zu nehmen sind. Man erlebt also die innere Entwicklung des Jünglings zum Manne hin, als Extrakt von Seelenzuständen.

Oder soll sie doch erleben. Denn man steht hier vielerlei Hemmungen gegenüber, die man umsoweniger allerdings als ausschlaggebend gegen des Dichters Begabung empfindet, als sie in der zweiten dramatischen Dichtung Hasenclevers zumeist schon überwunden sind. Der Vater z. B., zum Gegenspiel zu unbedeutend und für ein Symbolwesen nicht gesteigert genug, ist ihm ins Naturalistische mißraten; symbolische Antipathie dünkt uns da fast zur handgreiflichen Erbitterung gegen irgend ein Modell der Wirklichkeit zu werden. Was an Ideen des Umsturzes in dem Stücke steckt, ist vielfach wirr, phrasenreich, matt. Nur durch eine ganz starke Geistigkeit wird das „expressionistische“ Drama, das auf die Detailkunst seelischer Analyse, auf erwärmende Unmittelbarkeit des einmaligen Erlebnisses glaubt Verzicht leisten, die Voll-Plastik der Gestalten durch eine Basreliefkunst meint ersetzen zu können, Anrecht auf die Bühne sich zu erwerben vermögen. Im „Sohn“ fehlt sie, ebenso wie die strenge Beschränkung auf die große leitende Idee, die ein anderes Charakteristikum der neuen Kunst und nirgendwo bis jetzt eindrucksvoller durchgeführt ist als in der „Antigone“ desselben Dichters und noch in Georg Kaisers „Bürgern von Calais“. Aber reicher Ersatz ist, wo uns in den letzteren und auch in manchem anderen Werk der Jungen mehr als einmal ein Frösteln überläuft, das glühende Temperament, mit dem dieser gellende Freiheitsschrei durch fünf lange Akte hallt, Ersatz gibt die Wohlgeprägtheit des sprachlichen Ausdruckes, der — als das erste Drama dieser Art — von der nüchternen Prosa zu kühnen rhythmischen Höhen ansteigt, wie

es auch Wildgans liebt, der, trotz stärkeren Konzessionen an den Naturalismus und trotz einer Neigung zu ganz lyrischen Auflösungen, dem Expressionismus nahesteht.

*

Von dem achtundzwanzigjährigen Aachener Hasenclever, der etwas wie der ungekrönte dramatische Führer der jüngsten, unter dem Schlagwort des „Expressionismus" sich vereinigenden Dichtergruppe ist, liegen insgesamt bis heute sechs Werke vor: neben zwei Lyrikbänden sowie einem kleinen lyrischen Gespräch, in dem er sich selber und seinen Prager Freund Werfel sprechend einführt („Das unendliche Gespräch") und einer literarhistorischen Studie „Dichter und Verleger" (über Liliencron und seinen ersten Verleger Wilhelm Friedrich) zwei dramatische Dichtungen. Die eine von ihnen, der eben besprochene „Sohn", ein Programmstück der jungen Schule, wird auch vom Frankfurter Schauspielhaus gespielt werden; die andere, von der jetzt die Rede sein soll, bereitet es zur Uraufführung vor. „Dieses Stück hat den Zweck, die Welt zu ändern." Dieser Satz, der sich im Vorwort zu seinem „Sohn" (zu der Dresdner Aufführung im Oktober 1916 geschrieben) ein wenig sehr jugendlich-anmaßend ausnimmt, könnte über dem zweiten Drama Hasenclevers schon mit größerem Recht stehen, über der jüngst erst erschienenen „Antigone". Ein Stoff, der unserm Mitgefühl ziemlich weit entrückt schien, gewinnt plötzlich vollste Gegenwartsbedeutung in einer mit feinem Blick erschauten Neufassung des alten Mythus. Von diesem, wie ihn Sophokles darstellt, bleibt kaum anderes übrig als das Gerüst des äußeren Vorgangs. Neu ist die Form, neu der Sinn. Oder doch erscheint der letztere uns fast so, da er nun losgelöst wurde von dem Zeitballast, der ihn beschwerte.

Wohl ist Antigone noch immer da, mitzulieben. Aber nicht bloß mitzulieben und mitzuleiden, sondern mitzuhandeln. Sie wird von der Passivität ihrer antiken Rolle erlöst, wird, eingreifend, ethische Neugestalterin der schwergeprüften Menschheit. Dieser gilt der Kampf, den sie kämpft und den sie siegreich besteht gegen den Herrscherwillen Kreons, die Verkörperung der brutalen autokratischen Gewalt, den die von Teiresias herangeführten Erscheinungen der vom Krieg Verstüm-



6

Urfaust, von Goethe

Nacht, offen Feld
Entwurf F. K. Delavilla

Uraufführung im Frankfurter Schauspielhaus am 8. Mai 1918
phot. Dantes



melten und Verelendeten und Antigones Macht der Liebe zur Umkehr führen, gleichwie auch der gedankenlose Pöbel vom freiwilligen Opfertod der Oedipustochter zur allmählichen Besinnung gebracht wird.
Der Kriegsfreiwillige Hasenclever von 1914 hat in dieser Dichtung von 1918 mit leidenschaftsvollstem Pathos Sehnsucht und Hoffnung auf eine neue Zeit und eine neue Welt eingesenkt. Er ist nicht der erste, wie man weiß. Mindestens noch eine starke Dichtung ward jüngst aus ähnlichem Geiste geboren: Fritz von Unruhs „Geschlecht". Antigone ist die Verkörperung dieses Sehnens, Sinnbild des Reinen und Edlen, das sich aus einer morschen, zum Untergang reifen, in Blutmeeren watenden Welt herausrettet. Nicht schuldlos herausrettet: „Wir alle sind schuld," so klagt sie sich selber an. Und ihre Mitschuld:

> Ich klage mich an, die niedrigste Magd von allen,
> Daß ich lebte und wußte: wir töten uns;
> Daß keine Stimme von Gottes Himmel
> Mich erweckte als Retterin.
> Ich klage mich an, daß in meine Kissen
> Nicht die Wunden eiterten hinein;
> Daß ich schwebte auf blühenden Girlanden,
> Solange ein Mensch noch hungrig war.
> Ich klage mich an — ich habe Gutes genossen,
> Doch nichts Gutes getan, sonst wären Menschen nicht feind.

Die Oedipus-Sage umdeutend, ruft Antigone aus: „Nicht das war seine Schuld, daß unerkannt der Sohn den Vater schlug —, nein, daß der Mensch im Haß den Menschen tötet, der ihm Feind." Sie selber aber lernt den Beruf des Weibes als Erlöserin zur großen Menschenliebe erkennen:

> Jetzt weiß ich, Frauen können unsterblich sein,
> Wenn sie die sinnlosen Wege der Menschen
> Mit dem Krug der Liebe begießen;
> Wenn aus Tränen ihrer Armut
> Die Hilfe sprießt;
> Wenn die Tat des lebendigen Herzens
> Umstürzt Mauern der Feindschaft.

Mit starker dramatischer Konzentration, ohne die Spur lyrischen Rankenwerks, das er selber noch so sehr im „Sohne“ liebt, mit äußerster Prägnanz des Ausdrucks fügt Hasenclever in fünf kurzen Akten Szene auf Szene: der Leitidee immer neue Quellen erschließend. Zwei Szenen sind von besonderer Wucht: als Antigone durch die Macht des Wortes das Volk vom Haß der Erregung abbringt, es erst aufhorchen und erstaunen macht, dann zur Ergriffenheit und Zustimmung zwingt. Und nachher die visionäre Szene des folgenden, dritten, Akts, die an andere und innerlich doch verwandte Stimmungen aus Carl Hauptmanns Kriegs-Cyklus und Hanns Johsts sehr schöner lyrisch-dramatischer Kriegsdichtung „Die Stunde der Sterbenden“ denken läßt: die grausige kurze Szene, wo vor Kreon die Opfer des Krieges, Männer mit dem Messer in der Brust oder zerfetztem Körper, Weiber und Kinder auf der Suche nach dem Vater erscheinen und ihre Klage zur Fuge über das Wort „Mörder“ anschwillt.
Gelegentlich einmal führt Hasenclever das Drama nah an die Schwelle der Tendenz, so, wenn er Kreon ein paar variierte Worte eines neuzeitlichen Potentaten in den Mund legt. Aber sein Geschmack weiß ihn rechtzeitig vor Entgleisungen zu bewahren. Immer noch bleibt er in den Grenzen hoher Symboldichtung, deren Bezirk auch der gebändigte freie Rhythmus der Verse, — plastisch und klar, wie er im „Sohne“ längst nicht immer war, — nie verläßt: ein Eindruck, den die typisierend, im Halbdunkel gehaltene Gruppe der Umwelterscheinungen, das Hineinspielen mahnender, drohender, lenkender, wie aus dem Innern der Sprecher kommender „Stimmen“ verstärkt.
Auch in der Ausgestaltung des Stoffes geht Hasenclever seinen eigenen Weg. Teiresias' hundertzeilige, uns so herzlich gleichgültige Ermahnung des Originals wird zu jener kurzen furchtbaren Beschwörung unseliger Geister, der umständliche wortreiche alte „Wächter“ der griechischen Tragödie mit seinen anderen 100 Versen zu einem Anführer, der militärisch knapp in acht Zeilen Bericht erstattet, um sofort von Antigone unterbrochen zu werden, die ihm gefolgt ist. So drängt der Dichter überall auf das Essentielle. Gleich zu Beginn schon, wenn er sofort mit den ersten Worten den Drehpunkt der Vorgänge bloßlegt, Kreons Verbot der Bestattung von Polyneikes' Leiche, ändert er auch

im einzelnen sein Vorbild um der größeren Klarheit willen klug ab. Den Chor löst er in Individuen auf. Das hat in seinen, „mit Rücksicht auf die Bühne übertragenen" Übersetzungen aus der Antike 1863 auch schon Adolf Wilbrandt versucht, aber überall in engem Anschmiegen an die Bedeutung, die der Chor im Urtext hat. Hasenclever verfährt auch mit dem Chor ganz frei. Der ist in der „Antigone" des Sophokles ganz und gar lyrischer Stimmungsbegleiter, der sich noch weiter als sonst von den Geschehnissen absorbiert, hymnisch fantasiert. Hasenclever führt im Gegenteil seinen Chorus mitten in jene Vorgänge hinein, macht seine Volksangehörigen, ähnlich wie Hofmannsthal, zu Handlungsgliedern.

Hasenclever hat bei diesem Werk einen ungenannten Mitarbeiter gehabt: den Regisseur Reinhardt. Der hat noch weit stärker auf die Gestaltung der „Antigone" eingewirkt, wie andere moderne Inszenierungen auf Dramen Eulenbergs, Bassewitzens, Schmidtbonns. Denn während man bei diesen den Einfluß mehr in äußeren Angaben, in der szenischen Bemerkung, in der Art, wie der Schauplatz gesehen ist, vernimmt, kann man hier sagen, daß ohne die Erinnerung an die Zirkusaufführungen Reinhardts die ganze Anlage der Dichtung anders, völlig anders geworden wäre. Schon die symbolisch einfache Verteilung, Kreons Welt auf die Höhe und das Volk in die Tiefe, stellt uns den stufenreichen Aufbau der Arena-Szene vor Augen, und Fassung und Führung des Chores desgleichen.

Diese „Antigone" des jungen Hasenclever ist ein großer, seltener Wurf. Bernhard Kellermann, als Richter dieses Jahres, war die Entscheidung für den Kleistpreis kaum schwer gemacht. Aber eine Leistung wie diese verpflichtet auch für die Zukunft . . . Die Umdichtung antiker Dramen ist oft, allzu oft, in den letzten Jahren unternommen worden. Aber es ist ein andres bei Hofmannsthal und Hasenclever. Hofmannsthal hat sie zu modischen Pathologiestudien, zu Privatangelegenheiten dieser und jener Einzelnen verengt; Hasenclever hat, was uns zeitlich gebunden schien, wieder nach seiner ursprünglichen Bedeutung allmenschlich erweitert. Ihm gab ein guter Gott, zu sagen, was die Menschheit leidet.



Die Unwirklichkeit der Bühne[1]

Von Benno Elkan

Für den bildenden Künstler stellt sich die Welt der Wirklichkeit — dies Wort im sprachüblichen Sinne gebraucht — in ein besonderes, anderes Verhältnis zur Welt der Vorstellungen, als für die übrige Menschheit, die nicht wie er selbstsicher in der Atmosphäre dauernd lebt, die, ihm unbewußt und dennoch deutlich, zwischen Vorstellung und Wirklichkeit vorhanden ist. Daher erlebt er im Theater außer den Beunruhigungen philosophischer Art, die ihm das Gedankliche jeder Dichtung bringt, ein solches Zerwerfen seiner phantastischen Vorstellungen durch die Unlogik des sinnlichen Bühnenbildes, daß er zu einem vollen Genusse nur selten kommt. Denn die Welt der gedichteten Dinge ist, wie sehr sie sich auch bemühen mag, nur das Gefühl zum Träger ihrer Erschütterungen zu machen, unlösbar verknüpft durch ihr materielles Mittel, das Wort, mit Associationen und Ideen und durch sie mit allen Problemen der Weltanschauung. Es gesellt sich zum ursprünglichen Rhythmus der Bewegung und des Tones der Gedanke und zwingt zum außerkünstlerischen Auseinandersetzen, zur Stellungnahme in philosophischen Angelegenheiten. Hiermit mischt sich in die Kunst, in die absolute, der Intellekt. Gegen diesen aber lehnt sich der bildende Künstler mit der ganzen Kraft seines die Gefahr für den Orgiasmus der Form ahnenden Instinktes auf. Denn seine einzige Bestimmung ist, sinnlichen Vorstellungen sinnliche Körperlichkeit zu geben. Seine Vorstellungen aber sind dem reinen Gefühl entsprungen, werden in ihm hochgeflutet und ausgeworfen an den Strand nur visionären Bewußtseins. Dort ruhen sie nun, sich sammelnd bis zur Erlösung aus ihrem schemenhaften Halbsein zur nunmehr begreifbaren Form.

Wahrscheinlich aber ist auch beim Dichter, aus dem Gefühl quellend, die erste Vorstellung seiner Gestalten eine kunstformal unbestimmte, zu jeglicher Bildung noch bereite. Wie beim bildenden Künstler aus der Bewegtheit die langsame Erstarrung erwächst, ihm zuwächst in die stumm gehorchende Hand, so betont sich vielleicht beim Dichter aus der

[1]) Die Ausführungen des bekannten Bildhauers sind trotz ihrer in vieler Hinsicht negativen Einstellung als Anregung und Kritik und auf Grund ihres kunstwissenschaftlichen Bekenntnisgehalts so wertvoll, daß sie hier Platz finden müssen, auch wenn der Bühnenfachmann manchen berechtigten Einwand erheben dürfte. D. H.



gleichen Bewegung, nach und nach heftiger werdend, die Andeutung des rhythmisch-dynamischen Eigenwillens seiner Schöpfung. Wer vermag den Punkt zu bestimmen, an dem die immanenten Gestaltungsgesetze beider Künste selbstherrlich auftreten und den Weg des Werdens befehlen? Wann sie die schwache Vorstellung so mit ihrer eigenen Kraft erfüllen, daß sie in ihr nun Maß und Charakter bestimmen? Irgendwann erfolgt jedenfalls die Trennung, sie gehen auseinander und zwar um so weiter, je körperlicher das Werk wird, und sie sind endlich Feind, wenn ganz vollendet. Fortan leben sie nun wie Fremde, hier die Dichtung mittels des gedankengebannten Wortes, dort die bildende Kunst durch das greifbar gewordene Gefühl.

*

Nur an einer Stelle suchen sie eine Versöhnung herbeizuführen, auf der Bühne. Der Dichter sieht plötzlich die Notwendigkeit, seine Gedanken Körper werden zu lassen, ohne sich klar zu sein, daß dies eine Unmöglichkeit ist. Er bringt sein Werk auf die Bühne, das heißt, er läßt die Bestandteile seiner primären Vision nicht nur menschlich-körperlich werden, sondern sie auch zugleich seine Gedanken und Gefühle aussprechen. Hieran müssen sie gewissermaßen zu Grunde gehen, und jedes Bühnenwerk trägt in seiner Geburt den Tod ins Licht. Vielleicht stammt daher die starke Betonung des dramatischen Accentes, das Übertönen des lyrischen, klanglichen Reizes und des stillen Webens der Gedanken durch den lauten Ton der dramatischen Explosion. Wohl auch der Wunsch, das dramatische Erlebnis als so wichtig auszugeben oder zu gestalten, daß die Herkunft aus Gefühl und Gedanken vergessen werde und die Menschen-Nähe der Handlung durchaus notwendig erscheine.

Wem dies nicht immer deutlich war, wird dessen sogleich inne, wenn er die vielen Versuche sieht, das Bühnenbild sinngemäß in ein Verhältnis zur Dichtung zu bringen. Nur aus der Erkenntnis, daß die jeweilige Bühnenbildbehandlung unzureichend sei, ist die fortwährend wechselnde Bemühung zu erklären, immer wieder einen anderen Rahmen zu finden. Aber sei es auch historische oder naturalistische Treue, sei es stilistische Verallgemeinerung oder gar die Tiefe der leeren Vor-

hänge, nichts befriedigt länger als den Augenblick der Überraschung, und aus dem Grunde steigt die Diskrepanz herauf und knistert im Gebäude wie ein morscher Balken. Wie kann es auch anders sein. Die Gestalten der Dichtung stehen in der Vorstellung sowohl des Erfinders wie des Lesers, aus dessen Vorstellungsgründen sie heraufgelockt wurden, als eine bewegte Welt nur scheinbar wirklicher Gestalten. Sie sind rot gekleidet, aber es ist ein dünnes Rot. Sie sprechen, aber ihre Stimme ist nicht hörbar. Sie bewegen sich, doch gibt es kein Geräusch. Sie sind körperlich, kubisch, aber sie wirken in der Ebene gleich einem Relief. Sie sind von fester Consistenz, doch kann man, oder hat das Gefühl man könnte es, gewissermaßen durch sie hindurchfassen. Würde man sie greifen wollen, sie schwankten an den Händen vorüber. Sie bilden untereinander eine Gemeinde, doch lösen sich die Beziehungen ebenso leicht, wie sich massenhafte Ballungen unvermittelt einstellen. Sie unterliegen keiner Ordnung. Sie fügen sich ihr zwar ein, doch sind sie stets bereit, sie ohne Bedauern zu verlassen. Ihr Element ist die Unruhe und das Nebelhafte, das Unbestimmte und Unbestimmbare ihre Eigenschaft.

Dem stellt sich nun in vollkommener Naivetät die körperliche Begrenztheit der Bühne und ihrer Mittel, der Mensch und das Requisit, freundlich zur Verfügung. Es tritt auf der von festen Maßen umschlossene Mensch. Er spricht mit roher Stimme von bestimmter Schwingung Worte in den Raum, die sein Urbild nicht einmal gehaucht hat. Er leiht seine Glieder und seine Gesten einem Geiste, der seiner nicht bedarf und der sich wehrlos diese Materialisierung gefallen lassen muß. Ist es dann nicht von gleichgültigem Belang, ob der Fels, an den er lehnt, aus gleich wirklichem Stein ist oder ob von gemalter Naturähnlichkeit? Ob stilisiert als Ornament oder durch Handbewegung nur angedeutet wird? Ist eins nicht so unzulänglich wie das andere angesichts des visionären Wesens der Dichtung und der rhythmischen Dynamik des Dramas? Ist der Schauspieler X — 37 Jahre alt, verheiratet, drei Kinder, allen Zuhörern wohlbekannt in seiner irdischen Begrenzung — als Geistsymbol eigentlich ertragbar? Von ganz geringer Wichtigkeit ist die Unterscheidung von Mensch und Requisit. In die phantasiegenährte Kulisse tritt der dreidimensionale Mensch, platzt



in die lockere Ehe zwischen Dichtung und Andeutung grob hinein. Oder aber in die naturlebendige Parallelität versammelter Menschen, die die dichterische Atmosphäre durch ihrer Körper Geruch schier vergessen machen, geistert schemenhaft, wie Banco's Geist die papierene Säulenwand und mahnt an die dichterische Heimat, an die geistige, wirklichkeitsfremde Herkunft. Hier wie da bleibt der Erdenrest zu tragen peinlich, denn da die Vorstellung unvereinbar mit der Wirklichkeit bleibt, sträubt sie sich gegen jede irgendwie geartete Vergewaltigung. Frei will sie bleiben, und ihr Kampf gegen die Verkörperlichung, gegen ihre Erniedrigung aus dem Höhenbereich der Phantasie in die Erdennähe schmerzt den Empfindsamen bei diesem ungewollten Schauspiel, das ihm im Schauspiel gegeben wird.

Was aber treibt vom Buche vor die Bühne? Gewiß nicht der Wunsch, jenem tragischen Ringen zwischen dem Geist und der Materie zuzuschauen, sondern ein anderes. Vielleicht der Wunsch, das Bedürfnis der weniger mit Phantasie Begabten durch Versinnlichung der ihrem inneren Auge nicht so klar erscheinenden Visionen sich die Greifbarkeit, die Begreifbarkeit zu gewinnen. Durch das Mittel der Anschauung werden sie nun ruckweise verwandelt bis zur Verwandtheit. Jetzt wird das Leiden Jener zum Leiden der Ihrigen, die Freude der Geister zum hörbaren Lachen, zum lebendigen Teil. Da wollen sie den halben Schritt ins Reale, so erfolgreich gemacht, noch ganz vollenden und verlangen die naturalistische Bühne. Alles sei wirklich, sei sie selbst. Und am Schlusse winkt ihnen der Genuß des Spiegels.

Wollten nun diese sich dienen, so streben andere darnach, dem Dichtwerk zu dienen. Hier sehen wir nun die Bemühung, die Peinlichkeit durch Anpassung der irdischen Bestandteile an das Geistige zu verwischen. Hierzu wird der Baum dem Verse gleich rhythmisiert, das Requisit durch stilisierte Anpassung in überdeutliche Harmonie versetzt. Im Trieb nach dieser Seite ans Ende gehend, wird der Rahmen in seiner unsympathischen Erinnerung einfach negiert, in die zeitlosen Falten eines Vorhangs getaucht und ertränkt. Der Garten, der Himmel, die Wand sie werden weggedacht — nicht vom Dichter. Nur den Menschen kann man nicht wegdenken, taktloserweise atmet und hustet er durch die halbentrückte Szene.

So ist dort die Bühne das Mittel des Beschauers, das Dichtwerk sich gleichzumachen, hier den Beschauer zum Dichtwerk hinanzuheben. Immer sehnt sich der Mensch darnach, eine Brücke zu finden, auf der er selbst, der sinnlich Lebendige, dem geistig Gefühlten begegnen könnte. Das aber zieht uns Alle in seinen bewegenden Strudel, und ob in letzter Wahrheit auch Erfolglosigkeit unser Teil sein wird, das Mühen an sich ist Dank und Glück. Darum sehen wir nach den Möglichkeiten.

*

Das der erstrebten Wirklichkeit Entsprechende wäre die realistische, naturechte Bühne. Der Schauspieler ist ein runder Körper, seine Stimme ist laut vernehmbar, darum sei seine Umgebung nicht anders, sondern ihm gleich an Rang. Hieraus folgt die Realität der ihn umgebenden Dinge. Wenn sie schon nicht im Original hingestellt werden können, so doch in möglichster Täuschung. Dies ist eine Forderung, die, obwohl erhoben, garnicht durchgeführt werden kann. Peinliche Zwischenfälle erinnern im konventionellen Theater täglich mit Hohn an die Unwirklichkeit der wahren, der innerlich gesehenen Bühne. Aber stellt man sich nun einmal die vollkommenste Ausstattung der Bühne mit wirklichen Dingen vor, so ergibt sich wohl ein Stück Kopie der Natur. Kann aber die Wiederholung des Lebens ein Ziel sein? In dieser Fragestellung ist schon die Sinnlosigkeit eingeschlossen. Doch kommt es schon von selbst nicht soweit. Denn des Lebens deutlichste Eigenschaft ist ihr Fluß und ihre räumliche Grenzenlosigkeit. Der Bühnenrahmen aber setzt dem schwachen Versuche, ein zweites Leben zu schaffen als Beauftragter des Ersten ein starkes Verbot entgegen. Die vier gewölbten Seiten, die Ränder des Bühnenbildes, sind zugleich die Grenzen jeglichen Bemühens um die Wirklichkeit.

In Chantilly sah ich ein Spiel im Freien. Bäume, Himmel und Erde übernahmen aufs Liebenswürdigste die Verschleierung des Begrenzungsbefehls. Man konnte fast meinen, der Übergang sei vollkommen. Im Hintergrund stand eine wirkliche Burgmauer, aus einem Fenster sprachen Menschen wie aus einem Zimmer heraus, Felsen boten Versteck, und Sockel und Altane gaben natürlichsten Aufenthalt.



Flüchtlinge stürzten ins Dickicht zurück, Reiter trabten aus dem Tale herauf zu kurzer Rast. Wir aber konnten ihnen nicht folgen. Wir waren an diesen Ort gebannt und mußten, wir mußten alles hier zur Stelle hören und sehen, was man uns gewaltsam wie in einen Kessel zusammentrieb an Menschen und Tieren, Gefühlen und Gesichten. Wir konnten dem Reiter nicht folgen, des Flüchtlings Schicksal nicht mehr sehen, und wenn das edle Fräulein vom gleichzeitigen Prunkmahle im Schlosse sprach, so mußten wir leider darauf verzichten, es nun rauschend und lärmend mitzuerleben. Denn es fand hinter der Mauer statt und kein Platzwechsel war erlaubt. Der weiteste Bühnenraum mit Wald und Himmel und hohen Felsen ward zu eng. In Verlegenheit appellierte er da an die Mithilfe unserer Phantasie, der Dichter an die Dichtung, der Träumer an unsere Träume. Mit ihnen begleiteten wir dann den Flüchtigen ins Geröll, den Ritter ins Tal, das edle Fräulein in ihr Gemach.

Die höchste Steigerung an Ausdehnung und Wirklichkeit sah ich in Rothenburg o. T. Es fand ein großes Spiel aus dem Dreißigjährigen Krieg statt. Schon morgens durchzogen Wachen mit Hellebarden die Stadt, Ratsherren in schwarzen Trachten gingen aufs Amt, ihre schönen Töchter zur Kirche. Mittags spielte sich im Rathaussaale die Hauptszene ab. Die Böller der Belagerung krachten donnernd in den Sitzungssaal. Als die Not am höchsten war, brauste in das Gekreisch der Weiber aus der nebenan liegenden Kirche die Orgel und ein vielstimmiger Angstchoral dröhnend herein. Solch eine Szenerie das war doch etwas. Nachher zog man durch die schöne alte Stadt zum Tor hinaus, Ratsherren und Bürger, Dirnen und reiche Damen, Pappenheimer und Ungarn, mit Roß und Gefährt, Vieh und Gepäck, und baute im alten Graben ein riesiges Zeltlager. Dort ging das Spiel mit Tanz und Würfelspiel weiter, immer naturechter. Der Wein floß aus hellen Pokalen, der Troß briet ein Rind am Spieß, ein Raufen und Saufen begann und lautes Leben ringsumher. Dann zogen die Kaiserlichen ins Weite, ich folgte ihnen ein Stück, bis sie in einer goldgelben Staubwolke der Landstraße vor der untergehenden roten Sonne in die Tiefe verschwunden waren.

Das war nun zwar alles, was man an Vollendung verlangen konnte

und doch nur ein grob Unvollkommenes. Den handelnden Teilen konnte ich zwar diesmal, nicht an den Platz gebannt, in die räumliche Dimension folgen, denn kein Rahmen hielt sie begrenzt. Aber wenn man auch hierhin oder dorthin hätte eilen müssen, um allen Dingen zu folgen, die Kraft der Phantasie war überflüssig, das Fehlende sich zu erschaffen, den Flüchtling ins Dickicht zu verfolgen. Da aber, auf dem Gipfel der ganzen Wirklichkeitsdarstellung angelangt, zeigte sich in der Vollendung erst die Leere. Was Erfüllung hätte werden sollen, wird Enttäuschung, denn nun, ganz verjagt, kehrt sie mit verdoppelter Forderung zurück, die Sehnsucht nach dem Nichtwirklichen, nach dem Nichtsichtbaren, der Wunsch nach Erdichtetem, nach dem Traum und dem eigenen, blühenden Mitschaffen.

*

Zwischen zwei Polen schwankt die Mühe um das rechte Bild und findet keinen Halt. Nicht ein Auf und Ab ist es, sondern ein Ring, der sich wieder findet. Auch von einer Entwicklung kann nicht geredet werden, denn wenn eine Abkehr vom Naturalismus auf der Bühne ein Fortschreiten unserer Zeit zu sein scheint, die Abstraktion von der Wirklichkeit, die Stilisierung ist zu allen Zeiten der Geschichte geübt worden. Die humorvolle Art der Handwerker im „Sommernachtstraum" ist nicht ohne tiefen Sinn. Sie deutet mitten im bewegtesten, wirklichkeitsgetreuen Leben die Kraft der reinen Vorstellung an. Gibt es etwa Suggestiveres an Bühnenmalerei als das alle Blüten der Phantasie hervorzaubernde Wort: „Ich bin die Wand!"
Die Ablösung von der aktuellen Realität ist das Ziel derer, die der Dichtung als einer Abstraktion das Gepräge geben wollen, und es ist eigentümlich, oder im Grunde auch nicht, daß der Wilde und der Höchstkultivierte sich der gleichen Mittel bedienen. Der Neger bekleidet sich mit bizarren Gewändern und turmhohen Aufbauten, um unerhört götterartig zu wirken. Er bemalt sich und vergrößert seine Stimme durch ein Horn, um, Mischung von Dichtung und Gebet, Angst und Überschlagen seiner Phantasie, den Gott zu beschwören und in schrecklicher Ekstase, ganz erfüllt, plötzlich Er selbst zu sein. Und der Tanz schiebt die alltäglichen Gebärden in den Rhythmus des

Überirdischen. Alles zielt auf die Erhebung über das Gewohnte, das Menschliche. Gleich ihm der Grieche auf dem Gipfel künstlerischer Reife. Am Festtag der Götter steigt das Spiel als amtliche Handlung. Der Bühnenraum deutet nur karg die reiche Wirklichkeit an. Schon die Menge tritt nicht als Menge, sondern umgeformt, dem geordneten Gedanken entsprechend, als geordnete unpersönliche, ewige Form auf, als Chor. Differenzierung erfolgt nicht als kleine Spaltung, nein jedes Einzelgefühl wird zur überhöhten Form gestaltet, zu weiteren Chören. Der Schauspieler aber hebt seine Gestalt in doppeltem Sinne über die irdische Umgebung. Er steigt auf den erhöhten Schuh, den Kothurn und wächst in lichtere Sphären. Dort ist des Menschen Antlitz nicht rein genug, er bedeckt darum das Gesicht mit einer Maske, die das verstärkte Bild seiner Seele in die Welt des Gleichnisses setzt. Es berühren sich beim Wilden und dem verfeinerten Geiste die Mittel, weil beide ein Gleiches erleben, die göttliche Erschütterung, und zum Unwirklichen hinstrebend ins Absolute drängen.

Ein ähnliches Ziel hat der Japaner, vor dessen Hintergrund, einem blumen- und symbolgestickten Vorhang die Helden und Gespenster, Menschen und Götter in archaischen Gewändern, die nach der Stimmung der Seele die Farben tragen und wechseln, in bildgleichen Stellungen erscheinen. In unerklärbarer Spannung ist hier die Versteinerung der Gefühle zum Träger des Gegensatzes gemacht. Die Stimme ist unnatürlich, oft wie ein Gezwitscher, Gemurmel oder Gekrächz. Die Grimassen und Gesten suchen durch plötzliche Erstarrung ins Bild vom Wirklichen fortzugleiten. Der rinnende Fluß des Lebens, chargiert und übermäßig charakterisiert, wird gewaltsam aufgehalten. Eine Geisterhand kristallisiert diese Bühnenwelt einen Augenblick und hebt sie wie an unsichtbaren Schnüren heraus aus dem fließenden Bache der Wirklichkeit in den Äther des Geistes. Beim Griechen ist es räumliche, beim Japaner die zeitliche Willkür. Beim Hellenen zur Unterstreichung seines Willens die wie eine steinerne Architektur unerschütterlich dastehende Ordnung des Dichtungsbaues mit unausweichbarer Schwelle, Säule und Dach, beim Asiaten ganz im Sinne seines Mittels die Unendlichkeit der Handlung, die Wochen und Monate weiter

spielt. Sie hält plötzlich an und hört niemals auf. Jenes, die begrenzte Strenge und hier die Grenzenlosigkeit, führen beide in die Vergewaltigung zu höherem Zwecke.
Die letzte Form aber, die restlose Aufgabe jeglicher Erinnerung an die Wirklichkeit gibt nur die Puppe, die der Grieche durch die Maske, der Japaner durch die Erstarrung bereits andeutete, irgendwie zögernd, sie ganz zu sein. Indische Puppen jedoch sind der Vollkommenheit nahe. Sie haben stilisierte Züge und Glieder, nichts ist dem irdischen Leben mehr ähnlich, aber sie bergen ein unheimliches, jenseitiges Leben, das einen sofort mit seltsamem Schauer umwittert. Es ist, als ob man seine Träume, seine Visionen — wenn auch anders gekleidet — vor sich mitten am hellen Tage auftauchen sehen würde. Einzig diese Gebilde aus Java gleichen den treibenden, gärenden Gestalten der dichterischen Vorstellung. Sie haben das Farbige und das Nebelhafte, das Kubische mit dem Durchsichtigen in Verbindung. Diese in Geräuschlosen Gelenken spielen zu sehen, das wäre wohl alles zugleich, das Gespenstige der Bewegung unserer Phantasie und die Erstarrung gewisser Augenblicke. Die Abstraktion des höheren Lebens, das Gleichnis in der Mitten und die Erinnerung unseres Tages. Venedig schuf seltene, bunte Glasflüsse, seine Harlekine und Colombinen darstellend. Sie sind wie kleine Porzellanfiguren, aber dem Zufall des Glasbläsers anheimgefallen; ihre Gesichter dadurch oft knollig, die Farben nicht gemalt, sondern im Glase eingeschlossen und roh die eine neben die andere gesetzt, hier fest, dort ein wenig transparent. Auch sie sind in lebhafter Bewegung erstarrt, aber hinter geschlossenen Augen tanzen sie weiter. Solche Bestätigungen findet man hier und dort. Neben diesen erhabenen Schöpfungen darf man da nicht der Ruinen unseres Puppentheaters gedenken, und doch lebt in ihnen die Idee uralter, reiner Bühnenmittel auf Jahrmärkte verbannt ein letztes Dasein. Aber sie ist nicht tot und schon sucht unsere Zeit, die Zeit der chaotischen Zerwürfnisse, unbewußt die alten mystischen Formen, um eine Neuerlösung von der Erde zu finden. Als Tochter der Aufklärung spielt sie natürlich weder mit Puppen noch mit Masken. Lieber versucht sie es in den Falten leerer Vorhänge oder sucht in bizarrer Ornamentierung den Ausweg. Immerhin aber strebt sie der flachen Wirklichkeit



zu entfliehen, in die sie sich erst hineinbegeben hatte, und dieses Beginnen begleiten wir mit Anteil.

*

Kein menschliches Problem kann mehr außer Relation zum Kriege für sich allein betrachtet werden. Die Dauer, Ausdehnung und Größe rüttelte an dem Baume unseres Lebens, bis alle Blätter abfielen, und er nun dasteht, kahl mit ausgereckten Armen zum Himmel drängend. Nicht ist er verdorrt, nur ganz entblättert. Es gärt in ihm noch eine Kraft und will zum Frühling aufsteigen. Zum Frühling des reinen Gefühls und des befreiten Geistes, zum unmittelbaren Leben. Die Stürme rissen das tote und das angewelkte Laubwerk ab, der Herbst des Psychologischen, des Materiellen, der Mechanik ging vorüber. Nach kurzer Erstarrung des Winters kündet sich nun im Steigen des Saftes die neue Zeit an. Sich ihr zu bereiten ringt man nach der Form, in der sich die Ekstase der Verzweiflung,der übermächtige Trieb ins Seelische und der tiefe Drang zur Vereinigung mit dem Mythos, den man in sich und über uns Allen walten fühlt, hell und rein ausdrücken soll. Ausdruck ist das Mühen, denn Gefühl ist überquellend in den belasteten Herzen.

In allen Künsten drängt der Strom, aber am rauschendsten von der Bühne. Und fast vergessen wir die Unversöhnbarkeit der Dichtung und des Theaters angesichts des klopfenden Blutes, von dem diese Illusionswelt erfüllt erscheint. Noch achtet sie den Rahmen gering, von Inhalten ganz befangen, noch benützt sie primitive Mittel, Verlegenheitshilfen, alte Schablonen und ungenügende Auswege. Ein Gemisch aller Versuche oder einseitig Theoretisches will dem Dichtwerk nachhelfen, das es doch nur hindert, oft sogar durch seine Materialisierung schädigt. Aber wenn auch die Außenform wohl niemals ihre restlose Lösung finden kann, sie wird Einzelmomente haben, wo sie eine Ahnung der Vollendung gibt. In Frankfurt erlebte ich dies im vergangenen Winter als einen kostbaren Augenblick. Gegen meine Gewohnheit hatte ich ein Drama vor der Aufführung gelesen. Man sollte dies niemals tun, um nicht gegen die Wirkung und Absicht des Theaters zu sündigen, das die Unkenntnis der sich folgenden Hand-

lung zur Voraussetzung hat. Entweder man bleibt beim Buch oder man geht ins Schau-Spiel. Nimmt man die Entspannung vorweg, so ist man bei der Aufführung mehr Bewußtsein als Mensch. Nun hatte ich die „Verführung“ von Kornfeld gelesen und einen Eindruck so schemenhafter Vision in mir empfangen und behalten, daß ich das Licht der Aufführung fürchtete. In größter Spannung, gewiß der immer schmerzlichen Enttäuschung, erwartete ich das Öffnen des Vorhangs. Ein kurzes unbewegtes Schweigen. Dann brach es Bitterlich. Und in unerhörtem Erstaunen sah ich die Vision wieder, fast unverändert, nur noch weit stärker, obwohl sie unreal, nicht menschlich materiell — ganz traumhaft blieb. Seltsam beglückend aber war der Umstand, daß es an jeder poetisierenden äußeren Hilfe fehlte, daß es nicht Menschen als Geister waren, die da ein trügerisches Spiel trieben, sondern bluterfüllte und dennoch abstrakte Wesen, die, in sich eine Einheit geworden, in der unheimlichen Mitte standen und wie auf einem Regenbogen zwischen Himmel und Erde auf und abgingen. Daß dies nicht über den ganzen Abend so bleiben konnte, ist nicht verwunderlich, aber dieser eine Augenblick der noch in weiteren Szenen wiederkehrte, war von ganzem Glück erfüllt und bleibt eine nachklingende Hoffnung für die kommende Zeit der Reife, in der einem künstlerisch gepflegten Zuschauer das erschütternde dramatische Erlebnis, an sich ein tief im menschlichen Sehnen ruhendes Bedürfnis, für Seele und Sinne als eine gewiß herrliche, wundervolle Ganzheit übermittelt wird.

Wir fliehen mit gesträubtem Haar unsere furchtbare Wirklichkeit. All ihre Lobpreisung von der philosophischen bis zur naturwissenschaftlichen, hat im langen Zusammenbruch versagt. Nun suchen wir uns dem Chaos zu entringen durch eine wilde Flucht in das Reich des Ewigen, den Bezirk der unmenschlichen Maßstäbe. Jetzt zur Zeit leben wir schwankend auf der Grenzmark zwischen dem Land, das wir aus Haß verlassen wollen und dem Übersinnlichen, vor dem wir noch mit Scheu zurückweichen. Es ist kaum Gefahr, daß wir uns in dünne Nebel verlieren oder gar auflösen, denn zu sehr noch sind wir bedeckt vom Schweiß der Sklaverei, umraucht vom keuchenden Atem der Menschen und vom Blutgeruch unserer eigenen Sünden.

Die Gesellschaftsdramen Knut Hamsuns

Von Sascha Schwabacher

Wenn man mit einem etwas kühnen Schnitt die ganze Dramatik zu trennen wagte, so müßten sich zwei neue Teile ergeben, die die gewöhnten Cäsuren vielfach überschnitten und verdeckten, vielleicht aber schon vorher gefühlte Zusammenhänge sichtbar zu machen imstande wären.

Ursprung und reinste Inkarnation der einen Gruppe soll die griechische Tragödie sein, wie sie sich ihrerseits aus der Gegenüberstellung des Festchores und der Einzelpersonen (Erzähler des Mythos, siehe Burckhardt) entwickelt hat. Das Charakteristikum dieser dramatischen Form wäre das Übergewicht des Helden in der Tragödie: eine Hauptfigur wird als eigentlicher Träger des Geschehens dem Chor, dem Mythos, oder in einer späteren Form einer im Spiel aufzuzeigenden Umwelt und ihren Ereignissen gegenübergestellt, wobei Chor, Umwelt und Ereignisse nur als Antrieb, Hemmung, Auslösung des heldischen Schicksals oder Gefühls zu verstehen sind. Unwesentlich bleibt, ob die Gestalt des Helden und die Umwelt in naturalistischem, romantischem oder expressionistischem Stil erscheinen.

Von Shakespeare an, der wohl den Wiederentdeckungen des Humanismus neben dem Vorwurf auch die Proportionen seiner Tragödien verdankt, schimmert dieser Aufriß des dramatischen Baues durch jedes Stilgewand, baut die Dome unserer germanischen Dichtung den „König Lear", „Hamlet", „Othello", „Faust", „Wallenstein", „Dantons Tod", „Prinz von Homburg", wie die stärksten Werke Hebbels, Grillparzers, Tolstojs, Hauptmanns bis zu den Allerjüngsten, bis Fritz von Unruh und Georg Kaiser.

Auf einer anderen Linie wächst aus dem Satirspiel, aus den Mysterien des Mittelalters, der Posse, dem Schelmenstück in immer ernsthafterer Steigerung der Satire das Schauspiel, das zugleich mit dem Schicksal des Helden die Entbreitung des Zeitbildes, die Charakterisierung einer Kulturepoche (Zeittendenz oder Zeitmoral) zu bieten strebt. Im japanischen Theater ist kraft einer besonders hohen Augenkultur dieses Schauspiel zur bildhaften Schematisierung einfach typischer Vorgänge gelangt.



Eine innige Vereinigung dieser beiden großen Gattungen (also des heroischen Dramas und der Zeitsatire) stellt das Gesellschaftsdrama dar, das in den 70 er Jahren vom Norden ausgehend, Europa beherrschte. Es ist leicht zu verstehen, daß einer späteren Zeit diese Stücke umso gleichgültiger und unverständlicher sein werden, je stärker die Zeittendenz, je zeitgeborener die sittenrichterliche Absicht aus ihnen spricht. Vielleicht sind ein gut Teil der Vorwürfe, die man heute gegen das psychologische Drama geschleudert hat, auf die Ablehnung zurückzuführen, welche die einheitliche Erregung fordernde Seele (Furcht und Mitleid) äußert, wenn ihr durch die Diskrepanz der Doppelprobleme zwiespältige, nicht verschmelzbare Gefühlserregungen abgefordert werden. So können wir schon heute die lodernde Erregung nicht begreifen, die Ibsen's „Stützen der Gesellschaft“, „Gespenster“, „Der Volksfeind“ bei ihrem Erscheinen ausgelöst haben, während andere seiner Dramen, wie „Brand“, „Rosmersholm“, „Baumeister Solneß“, einzig auf den ewigen Konflikt von Dasein und determinierter Individualität gestellt, uns heute noch mit dem Schauer tragischer Vollendung überwältigen können.

Das dramatische Werk des anderen Mentors der nordischen Literatur, Björn Björnsons, zeigt verblüffender noch die Ungleichheit der künstlerischen Konzeption. Nur das großgewölbte „Über unsere Kraft“ mit dem Ewigkeitsmotiv vom Kampf des Gläubigen um das Gotteswunder wirkt mit der Macht mythischen Geschehens. Seine Gesellschaftsdramen, durch die Fesseln einer beschränkten, fanatischen Moral und einer tendenziösen Menschengestaltung eingeengt, haben unserer Zeit keinen Samen gegeben.

Daß auch das Gesellschaftsdrama in zeitlose Kunstsphäre führen kann, beweisen die Dramen dreier jüngerer Dichter: Strindberg, Wedekind und Hamsun. Bei Strindberg ist die Leidenschaftlichkeit der Subjektivität so mächtig, daß alle Zeitschilderung, alle Satire, nur als Agens für das Leiderlebnis des Helden wirkt, sodaß sich bei ihm das Prinzip aufhebt. Wedekind ist der kosmischste von ihnen. Er deckt die Kanäle zwischen Gesellschaftsgewordenem und den Quellen des Irdischen auf. Die ewigen Zusammenhänge werden im freskohaften Bilde erschütternd sichtbar. Wie seine Gesellschaftssatire in die letzte

Übersteigerung des Tragischen in die Umkehrung, in die Burleske, mündet, das hat eine Generation neben und nach ihm befruchtet. Ein letztes Beispiel sind Kokoschkas Bühnenbilder, deren schon erstarrte Figurinen eine merkwürdige Parallele zu dem vorher besprochenen Theaterstil ostasiatischer Kunst bieten.

Hamsuns Schönstes, zugleich das Zeitlose und Ewigkeitsatmende seiner Werke, ist, daß sie immer vom blühenden Strom des Lebens durchflutet sind. Hamsun hat die naturhafte Gabe, die Einzelkontur in der Atmosphäre, im wallenden Weben pantheistischer Kräfte aufzulösen. So schreitet er als ein Eigener weiter auf dem Wege, den Ibsen gebahnt hat. Seine Dramen sind doch feinste Kammermusik, Offenbarungen unter der Bewußtseinsschwelle sich abspielender psychologischer Vorgänge. Sie bieten den „Dialogue intime des âmes". Wie Variationen über das Thema der frühen Hamsunschen Romane erklingt in den ersten Dramen das Motiv des Liebeskampfes in der Werbung. Es ist nicht die haßerfüllte Pein der Erschöpfung, des Lendemain, die auf Strindbergs Menschen lastet, nicht wie bei Wedekind das aussichtslose Ringen des dekadenten Menschen gegen die erdstarke Geschlechtsmacht. Das Thema Hamsuns, aus der Scheu und dem Trotz junger Menschen fließend, ist einfacher und ewig naturhaft. Seine Romantik behandelt in gedämpfteren und nervöseren Tönen den grandiosen Liebeskampf von Penthesilea und Achill.

„An des Reiches Pforten" ist das einheitlichst geborene und früheste Schauspiel Hamsuns. Die dramatische Führung ist vollkommen, trotzdem auf eine Handlung im äußeren Sinne fast verzichtet wird. Die Personen sind mit einfachsten Mitteln in abgerundeter Lebendigkeit hingestellt: die in frauenhafter Süße beschlossene Elina, wie sie in jugendlichem Wärme- und Liebesbedürfnis an dem ins Ewige strebenden, gelehrt unkomplizierten Manne zerrt, Irven, der zwischen Cynismus und Begeisterung pendelnde Freund, dem sein heimliches Renegatentum Pein und Hoffnung zugleich ist, und der Journalist Bondesen mit der behaglich genüßlichen Lebenstüchtigkeit. Man spürt schon in der Exposition die gewitterhafte Unruhe im ländlichen Zusammensein, und während das Drama vom Manne, der alle Kräfte des Lebens dem Vampyr-Werk opfert, anhebt, entwickelt sich diver-



gierend der Roman der Untreue Elinas, seiner Frau. Wie im zweiten Akt, im nervösen Gespräch der fünf Personen die Spannungen sich sammeln, und unter der Decke scheinbar freundschaftlich gastlichen Zusammenseins das Weben jedes egozentrischen Lebenswillens pochend fühlbar wird —, das ist ohne äußere Aufbauschung von innerer Dynamik trächtig. Die letzte Szene beginnt mit einem blühend farbigen Satze, um in einem resignierten Finale zu enden. Aus dem spielerischen Feuerwerk sind die Flammen der Erotik aufgeschlagen. Elina entflieht mit ihrem Liebhaber, Kareno hat den verräterischen Freund erkannt, die erträumte Anerkennung ist in feindselige Entgegnung verwandelt, seine materielle Existenz vernichtet. In gedämpfter Traurigkeit tritt Kareno den Passionsweg an. Auch hier kein Sforzando, keine künstliche Anspannung, weder nach innen noch außen.

Im zweiten Teil der Lebenstrilogie „Spiel des Lebens“ tritt die Gestalt Karenos etwas in den Schatten. Im Mittelpunkt erscheint Teresita, der in allen Hamsunschen Dichtungen umgehende „Erdgeist“, die Frau mit den Zügen der seltsam lockenden und quälenden, in proteushafter Sehnsucht, von Genuß zu Begierde schmachtenden Edvarda aus dem „Pan“. Vielfach verschlungene Fäden weben den Teppich des Werkes. Mit Ibsenscher Symbolik steht der elementare Schrecken, die Pest, hinter aller aufgewühlten und kranken Erregung des Liebesspieles. Kareno erfährt die süße Schmach der Liebeshörigkeit. Mit ihm drehen sich im taumelnden Reigen zwei andere Männer um Teresita, die sie aus ihrem Pflichtzentrum herausreißt. Dazwischen irrt die pathologische Gestalt des Vaters, des früher wohlbehaglichen Bürgers, den plötzlicher Reichtum mit monomanisch sich steigernder Gier und Geiz erfüllt. Auch hier der phantastische, unbändige in der Tochter nach Liebe girrende Drang.

Da das Stück zu Ende ist, (die Personifizierung der Gerechtigkeit in dem Lappen Thy behält das letzte Wort) und das Tohuwabohu zusammenstürzt, rettet sich Kareno nach seelischem und sinnlichem Bankerott als alternder Mann in die Bürgerlichkeit, wie wir ihn im letzten Stück der Trilogie finden.

Der alternde Dichter klingt selbstbekennerisch aus der „Abendröte“. Hamsuns Ohr ist feinhörig für die Gesetze der Natur. Er fühlt wit-

ternd wie ein Tier den Niedergang in den Jahren, die unsere Kultur die besten zu nennen pflegt. Das Fest ist aus, leider schon ehe der Vorhang sich hebt, denn in dem Hin und Her, wie Kareno nach allerlei kleinen Geschehnissen den endgültigen Austritt aus dem Verein der Jungen und den Schritt ins Bürgerlich-Seßhafte vollzieht, nachdem er umsonst die Gebärde der Jugend festzuhalten versuchte, — ist keine fesselnde Entwicklung. Wohl könnte der Stoff des Alterns dramatisch sein. In „Baumeister Solneß“ ist der letzte Aufschwung, der heroische und totbringende Entschluß des Alternden zur Jugend, aufs Äußerste gespannt. Aber „Abendröte“ ist kein Drama, ist ein an feinster, satirischer Kleinmalerei reiches Spiel, das mit versöhnlichem und liebenswürdigen Lächeln über das groteske und bittere Geschehnis des Alterns spottet.

Und wiederum in einem anderen Stücke, das weit großartiger angelegt ist, dessen Gewebe reicher verschlungen von heftiger, leuchtender, fast exotischer Farbigkeit ist, behandelt Hamsun das Thema des Alterns, des Abstieges, der jammervoll kümmerlichen Resignation. „Vom Teufel geholt“ ist ein gefährliches Stück. Die Figuren sind hier nicht nur warm und lebendig, sie sind auch von einem bei Hamsun nicht gewöhnlichen kühnen Wurf, fast karikaturenhaft scharf umrissen. Sie haben Wedekindsche Schlagkraft, ohne daß an einen Einfluß Wedekinds zu denken ist. Stärker und quälender kann der Niedergang vom glückseligen Quell des Lebens nicht empfunden werden als von diesen dumpfen, sinnlich flatternden Eintagsexistenzen, die Begabung und Glanz einst von der Sonne ihres Liebestages empfangen haben. Und so ist auch der Schluß, wie die alternde Schöne, die „Königsjulianne“, die die Erregung der Liebe zum Leben braucht, „die nicht loslassen kann“, beim Teufel (will sagen: beim Neger) endet, von tragisch burleskem Schauder durchweht. Der aus Instinkt weise Hamsun empfand nicht viel von den frauenrechtlerischen Programmen seines Landes in den untrüglich reagierenden Nerven. Wie die Frauenfigur in „Königin Tamara“ in der Gefühlsbetonung ihrer Weiblichkeit Christentum und Königreich, Freund und Feind, Treue, Verräterei und Liebessehnsucht durcheinanderwirbelt, wie über der persönlichen Wallung Staatsgedanke, Politik und religiöse Aufgabe ver-

sinken, — das ist echter und reizender Hamsun. Schon um dieser einer Schauspielerin von intuitiver Begabung Köstliches bietenden Rolle willen, sollte das von Märchenzauber und orientalischem Glanz überflossene „Königin Tamara“ auf der Bühne gespielt werden.
„Munken Vendt“ ist ein robuster und einfacherer „Peer Gynt“, ein dramatisches Gedicht, das große Aufschwünge und große Schwächen hat. Wieder das Ritter Toggenburgthema, die Sehnsucht nach der Frau, die liebt und quält. Munken Vendt stirbt, weil ihn die Liebste verdammt, angefesselt im Walde zu stehen, bis die Erde in seinen Händen grüne, — eine Übersteigerung des Motivs, die der junge Hamsun nicht nötig hatte. Munken Vendt ist kein Theaterstück.
Doch in den zarten Körpern der übrigen Dramen Hamsuns wogt Theaterblut. Ihre Fäden reichen in dunkle Tiefen, und sie sind bestes Produkt einer Zeit, die die Zerlegung der innersten Vorgänge liebte, die auf die Feinheit ihrer Receptivität und auf die nachtwandlerische Sicherheit ihrer Empfindung für Qualität, sei es eines Verses oder einer Seele, stolz war, „car nous voulons la nuance“.
Außer „Vom Teufel geholt“, das vor langen Jahren in Berlin gegeben wurde, ist noch kein Drama Hamsuns zur deutschen Bühne gelangt. Nicht nur, weil es eine Ehrenpflicht gegen einen Dichter von Hamsuns Rang ist, soll die Aufführung von Hamsuns Dramen gefordert sein, Hamsun müßte der Bühne vor allem deshalb erschlossen werden, weil die blutvolle Wärme seiner Dichtung, die nicht durch Tünche, Routine und Technik zu ersetzen ist, stärkster Prüfstein für die heutige Schauspielkunst wäre, weil er wie alle wahren Dichter echte Gestaltungskraft und die kongeniale Macht der Empfindung von Schauspieler und Regie verlangt.

Tristan und Isolde

Von Hans Lebede

Mitten in der Arbeit am Nibelungenring, zu dessen Aufführung die Theater seiner Zeit noch nicht reif schienen, kam Richard Wagner der Gedanke, Siegfried „auf ein Jahr allein im Walde zu lassen" und ein „einfaches Werk" zu schaffen: es war „Tristan und Isolde", und damit überschritt er erst recht alle Grenzen, innerhalb deren sich die darstellerischen Leistungen seiner Zeit bewegten. So gab es Mühen und Enttäuschungen genug, bis allem Leiden als schönster Lohn eine Erstaufführung in München (1865) ward, die der Meister selber als wundervoll bezeichnen konnte.

Mit dem neuen Stoff entfernte er sich nicht eigentlich aus dem Kreise dichterischer und mythischer Anschauungen, die seine Arbeit an den Nibelungen in ihm erweckt hatte. Wenn er in seiner programmatischen Erläuterung des Tristan-Vorspiels den Inhalt des „alten, unerlöschlich neu sich gestaltenden, in allen Sprachen des mittelalterlichen Europas nachgedichteten Ur-Liebesgedichtes" darin zusammenfaßt, daß der treue Vasall für seinen König die Frau gefreit hat, die selbst zu lieben er sich nicht gestehen wollte und die ihm als Braut seines Herrn folgte, weil sie dem Freier selbst machtlos folgen mußte, so ergibt sich daraus ohne weiteres die Parallele mit Siegfried und Brünnhilde: hier wie dort der Zwang einer Täuschung, durch die das Handeln des Helden unfrei wird, hier wie dort Liebesqual und am Ende Tod durch Liebesnot, hier wie dort als äußeres Symbol ein Liebestrank, nach dessen Genuß ein jugendliches Paar „in hellen Flammen auflodernd plötzlich sich gestehen muß, daß nur *sie* einander gehören". Nun aber der Unterschied: dort, im Siegfried-Drama, der Untergang des seiner Schuld unbewußten Helden durch die Rache des mit ihm sich aufopfernden Weibes — hier, im Tristan-Drama, gleiches Planen, das aber durch Brangänes Eingreifen anders gewendet wird, und gleiche Liebesqual, der die beiden über ihr Verhältnis aufgeklärten Liebenden bis zum Tode verfallen sind.

Wie eigenstes Erleben die Dichtung des Meisters förderte, der noch im Dezember 1854 an Liszt schrieb, er habe nie das eigentliche Glück der Liebe genossen und wolle darum nun diesem schönsten aller Träume

noch ein Denkmal setzen, in dem von Anfang bis zum Ende diese Liebe sich einmal so recht sättigen solle: das beweisen die Tagebuchblätter und Briefe an Mathilde Wesendonk. Sie führen durch die Zeit der Entstehung dieser innerlichsten Schöpfung Wagners, in die Melodien zu Gedichten der Freundin aufgegangen sind: aus ihnen gestalteten sich ihm die weichen Nachtklänge des zweiten Aktes, in denen er „einen Traum zum Klingen gebracht hatte". Wir kennen als Skizze dazu aus Mathildes fünf Gedichten die „Träume", die dem Meister nachmals besser gefielen als die ganze stolze Szene. Und aus der Begleitung, die er zu den Versen „Im Treibhaus" geschrieben hatte, erstand die Einleitung zum dritten Aufzug.

Wer sich nun in die Fülle des Stoffes versenkt, wie ihn im Anschluß an die im 12. Jahrhundert entstandene Fassung des Anglonormannen Thomas von Bretagne zuerst Meister Gottfried von Straßburg den Deutschen beschert hat, wer dazu die aus älteren Quellen geschöpften Fortsetzungen des Gedichtes von Ulrich von Türheim (1240) und Heinrich von Freiberg (1300) oder die ebenfalls auf die altfranzösischen Spielmannsliedern angelehnte Fassung Eilharts von Oberge zurückgehende Prosaauflösung des Romans im deutschen Volksbuch von Tristan und Isalden liest, auf der wiederum Hans Sachsens 1553 gestaltete Tragödie beruht, der muß voll Staunens der dramatischen Zusammenstraffung inne werden, die Wagners Werk aufweist. Wenngleich er selber meinte, zwischen einem Gedicht, das ganz für die Musik bestimmt ist, und einem rein dichterischen Theaterstück müsse der Unterschied in Anlage und Ausführung so grundverschieden sein, daß das erstere, mit demselben Auge wie das letztere betrachtet, seiner eigentlichen Bedeutung nach fast ganz unverständlich bleiben müsse, ehe es eben nicht durch die Musik vollendet sei, so darf man heute doch wohl sagen, daß sein Tristangedicht, auch wenn es der Musik entbehren müßte, dennoch die größte Dramatisierung des alten Stoffes wäre, die wir kennen. Keines der neueren Tristandramen, die sich aus der wohlgerundeten Gesamtdarstellung aller verschiedenen Versionen von Wilhelm Hertz (1877) oder aus der alle Quellen verwertenden Prosa-Nachdichtung des Franzosen Josef Bédier (um 1900) ihren Stoff holten, vermag an Wagners Werk heranzureichen: nicht der Tantris Ernst Hardts,

der uns recht eigentlich die liebende Isolde schuldig bleibt, nicht Stuckens „Tristram und Ysolt“ mit seiner verwirrenden und zerflatternden Menge allenthalben hergeholter Motive, vollends nicht die „dramatische Rhapsodie“ Emil Ludwigs, für die sich auch noch keine Bühne hat entschließen können. Dem aufs höchste gesteigerten Empfinden von Wagners Dichtung vermag nur eine Fassung des alten Stoffes nahe zu kommen: und die ist nicht dramatisch, sondern episch. Sie unternimmt es, das große Lieben am Abglanz zu schildern, den es auf Tristans Weiterleben fern von Isolde wirft — bei Isolde Weißhand, die der Schöpfung Emil Lucas den Namen gegeben hat. Hier ist, wie bei Wagner, „Sehnsucht, unstillbares, ewig neu sich gebärendes Verlangen, Dürsten und Schmachten; einzige Erlösung: Tod, Sterben, Untergehen, Nicht-mehr-Erwachen . . . Nennen wir es Tod? Oder ist es die nächtige Wunderwelt, aus der, wie die Sage uns meldet, ein Efeu und eine Rebe in innigster Umschlingung einst auf Tristans und Isoldens Grabe emporwuchsen?“ —

Spezieller Teil

Das Jahr des Frankfurter Schauspielhauses

Von Georg J. Plotke

Nicht ohne tiefere Bedeutung war gerade die Wahl des Goetheschen „Egmont" in einer völligen Neueinstudierung für den Beginn der Spielzeit beider städtischen Bühnen am 12. August 1917 und als Abschluß des Schauspieljahres am 30. Juni 1918. Denn aus dieser Dichtung, durchblüht von Beethovens Musik, strahlt schon im Glanze köstlicher Reife der ganze junge Goethe hervor, der nach dem Programm der neuen Bühnenleitung gewissermaßen als geistiger Führer den stürmischen Reigen unsres jüngsten deutschen Dramas beherrschen sollte. Diese Eröffnungsvorstellung fand nicht im Schauspielhause, dessen Spielzeit infolge des Bühnenumbaus erst mit dem 4. September einsetzte, statt, sondern in dem festlicheren, vornehm klassizistischen Opernhause Lucaes. Sie wurde mit einem Goetheschen Prolog eingeleitet, der in seiner Zusammensetzung aus zwei Vorsprüchen (Weimar 1791 und Leipzig 1807) wie eigens zu diesem Frankfurter Beginnen geschaffen war. „Der Anfang ist an allen Sachen schwer" — und es handelt sich in Frankfurt nach zeitlich und lokal und organisatorisch bedingten jahrzehntelangen Unsicherheiten durchaus um einen Anfang, der nicht nur durch die allgemeine Lage, sondern auch insofern erschwert ist, als es nicht allein aufzubauen, sondern auch einen alten Baugrund zu räumen und zu verändern galt und heute noch gilt. Die Aufführung selber, mit der Probleme und Charaktere den Zuschauer sehr gegenwärtig ergriffen, war ein starker Auftakt, den allerdings der Krieg durch einen feindlichen Fliegerangriff unterbrach.

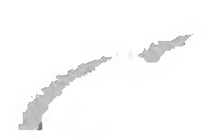
„Egmont" — die Schauspielzeit umschließend — ist Teil eines Cyklus „der junge Goethe", der ein Hauptelement des diesjährigen Programms war und, ähnlich wie in der Oper der „Mozartcyklus", zu Ende des Bühnenjahrs im Juni 1918 in rascher Folge aufgeführt wurde. Von oft dargestellten Frühwerken Goethes enthielt der Cyklus noch die Neueinstudierung der „Stella", und zwar erstmalig mit dem glücklichen Abschluß der ersten Fassung, des „Clavigo" und der „Laune des Verliebten". (Die geplante Aufführung des Singspiels „Erwin und Elmire" mit der alten André-

schen Musik, deren Partitur sich noch vorfand, mußte wegen Erkrankung eines Hauptdarstellers auf die kommende Spielzeit verschoben werden.) Zum erstenmale aber gelangte das Lustspiel „Die Mitschuldigen" in der ältesten einaktigen Fassung in einen deutschen Spielplan. Die rasche Zusammendrängung der Exposition und des Dialoges erleichtert hier trotz des schleppenden Alexandrinerverses die Gangart der Dichtung, läßt den sozial-kritischen, nachdenksamen Gehalt zu Gunsten von Bewegung und graziöser Lebendigkeit echter Lustspielart zurücktreten. Ähnlich glücklichem Zufall wie die erste Fassung der „Mitschuldigen" verdanken wir bekanntlich die im Nachlaß des Fräuleins von Göchhausen durch Erich Schmidt entdeckte Urform des Faust, den „Urfaust". Seine Erweckung für die deutsche Bühne wurde das Hauptereignis nicht nur dieses Cyklus, sondern der Frankfurter Spielzeit überhaupt. Wenn Zeiß diesen langgehegten Wunsch in Frankfurt am 8. Mai von schönster Erfüllung gekrönt sah, und der „Urfaust" es bis zum Schluß des Spieljahres mit 12 Aufführungen unter so beredtem Echo der deutschsprachlichen Presse auch zu einem großen Publikumserfolg brachte, so sind dafür neben der ausgezeichneten Leistung der Hauptdarsteller und dem, gewiß überschätzten, Interesse der Frankfurter an ihrem jungen Goethe zwei Gründe ausschlaggebend gewesen. Zunächst erhob die Zeißsche Inszenierung und Bühneneinrichtung die Dichtung aus aller gegenständlichen Gebundenheit zu einer eigentümlichen Atmosphäre der Zeitlosigkeit, in der es feingeistiger Wortregie gelang, das Gedankliche in Empfindung aufzulösen, und die Darstellung scheinbar mühelos auf die Höhe reinen erschütterten Gefühls emporzutragen. Ferner aber haben Dichtung — speziell Drama — und Malerei unserer jüngsten Zeit geholfen, den Sinn für den Reiz des Skizzenhaften, das Gefühl für den urtümlichen von innen heraus wirkenden seelischen Laut, für den menschlichen Aufschrei, für die letzte herzzitternde Nuance heiß und lebendig zu machen; den Sinn für all das, was den künstlerischen unverlierbaren Wert des Urfaust mit seiner bereits völlig durchkomponierten Gretchentragödie, — sie gipfelt in einer ungleich stärkeren Prosafassung der Kerkerszene — der gerade noch im Umriß festgehaltenen Faustgestalt, dem nur vorbeihuschenden Mephisto ausmacht. Also auch der Zeitpunkt der Aufführung war glücklich ge-

wählt. Die jüngste Dichtung hatte das Publikum reif gemacht, so durfte es kein „Versuch" bleiben. Auch das wichtige Ziel, beim Genuß des „Urfaust" den späteren „Faust" vergessen zu machen und keinen Vergleich mit der gewaltigen vollendeten Tragödie herauszufordern, wurde von der Spielleitung erreicht.

Neben die Uraufführung des „Urfaust" verdient ein zweites Ereignis der Frankfurter Spielzeit gestellt zu werden, das ähnlichen Widerhall fand und ebenso geeignet zu sein scheint, in späteren Tagen historische Bedeutung zu gewinnen, die Uraufführung von Fritz von Unruhs Tragödie „Ein Geschlecht", die am 16. Juni 1918 in geschlossener Vorstellung vor den Mitgliedern des Vereins für Kammerspiele gegeben wurde. Neben dem jungen Goethe ein junger Dichter! Die individuelle Not des Sprößlings eines alten Offiziersgeschlechts, der im Frieden uns zwei starke Preußendramen geschaffen hat, wächst hier zur Menschheitsnot überhaupt. Mit der Gewalt eines Naturereignisses wurde diese dichterische Brandfackel, in furchtbarem reinem Feuer aufbrennend, aus dem Vulkan des Weltkrieges herausgeschleudert.[1]) In steilem Aufschwung gelangte das Kriegserlebnis eines Einzelnen zur aufwühlenden Anklage gegen den Krieg, zu einer öffentlichen Angelegenheit, die umso heißer ergreift, je deutlicher hinter Brand und Niederbruch furchtlose Hoffnung auf nationale und menschliche Genesung aufsteht. Von vornherein wählte Unruh eine symbolhafte Form von größtem antikischem Ausmaß, um aus dem Einzelschicksal unter Zersprengung aller Bindungen sich sofort ins Universale erheben zu können. Es gibt in der zeitgenössischen Dichtung wohl kaum ein Werk, an dessen geballter Wucht bei so viel Andeutung und Skizzenhaftem sich die Macht der Bühne so ungeheuerlich offenbaren konnte, wie gerade diesem schon als Auftakt zu einer Trilogie reichsten Gewinn der dramatischen Dichtung der Kriegsjahre gegenüber. Eine hohe Einheitlichkeit und darstellerische Architektur war imstande, das Werk zu gestalten und den Zuschauer doch zu dieser gegenwärtigsten Tragik zu distanzieren. So wenig Unruh an literarischen Schilderhebungen ge-

[1]) Eine Erwartung, die Siegfried Jacobsohn in seinem ersten Kriegsjahr der Bühne aussprach, ist damit erfüllt worden.



legen sein mag, seine Tragödie, von der Linien zu Schiller und Kleist geführt wurden, ist wohl die stärkste dichterische Verheißung der uns umgebenden dramatischen Jugend.

Ein ausgesprochenes literarisches Programm liegt — im Gegensatz zu Unruh — in Paul Kornfelds Tragödie „Die Verführung“ beschlossen. Die wilde, melodramatisch Höhen und Tiefen überschwingende Anklage des an der Liebeleere der Welt krankenden beseelten Menschen braust, klagt, singt, betet, weint, winselt in einer starken Ressentimentdichtung in uns hinein, an uns vorüber. Es handelt sich um eine ausgesprochene dramatische Monodie. In der Hauptgestalt lebt alles Leben, die übrigen sind nur Objektivierungen des Gefühls dieser Hauptgestalt, von der allein sie ihr Blut empfangen. Die Uraufführung fand am 8. Dezember statt, der volle Erfolg blieb in den zehn Vorstellungen auf gleicher Höhe, ein Zeugnis für die unbezweifelbare suggestive dramatische Macht dieses expressionistischen Schulbeispiels und ein ehrenvolles Zeichen ethischer und künstlerischer Erkenntniskraft des wahrlich nicht durch literarische Experimente geschulten Frankfurter Publikums. Der überraschende Erfolg der Kornfeldschen Dichtung läßt zukünftige Arbeit voller Hoffnung überdenken. Dem sehr wesentlichen Nachwort der „Verführung“ entsprechend — die Dichtung gelangte in einer besonderen Bearbeitung auf die Frankfurter Bühne — gestaltete die Spielleitung das Szenenbild unwirklich und traumhaft, erlöste die schauspielerische Leistung völlig aus der Wirklichkeitsnachahmung ins Illusionäre, Visionhafte.

Paul Kornfeld, der junge Prager Führer jener starken Gruppe wirklicher Begabungen (und — es muß gesagt werden — von Mitläufern und literarischen Spiegelfechtern), die unter dem Namen Expressionisten in geschlossener Phalanx der künstlerisch-ethischen Entwicklung unserer Tage einen Weg brechen, ist nicht der Einzige, den das Frankfurter Schauspielhaus zum erstenmale überhaupt auf die Bretter brachte; auch Heinrich Schnabel, Max Pulver, Friedrich Sebrecht erlebten hier ihre Bühnenweihe. Das heißt Heinrich Schnabel, dessen einzige Tragödie „Die Wiederkehr“, am 4. Oktober uraufgeführt wurde, erlebte sie nicht mehr; er ist eins der beweinenswerten Opfer dieses Krieges, einer jener Toten, deren eingedenk wir das Leben begrüßen, das

vorwärtsströmende Leben unsrer Jungen. Gewiß ist Schnabels Dichtung nicht ausgereift noch durchgestaltet, aber in der ganzen selbstentäußernden Haltung dieser herbmännlichen Tragödie, in der Sparsamkeit des Beiwerks, der entscheidenden Wucht der wenigen heroisch tönenden Szenen, in der Bindung mit griechischer Tragik ruht mit Fritz von Unruhs begnadeter Dichtung eine, wenn auch entfernte Verwandtschaft, die den Tod des Jünglings besonders beklagen läßt. Am gleichen Abend wurde Max Pulver, der junge Schweizer Dichter, mit seinem Einakter „Narkissos und die Amazone" eingeführt, einer graziösen Frühdichtung tragi-komischer Färbung, die es mit zehn Aufführungen zu einem der schönsten Erfolge der Spielzeit brachte. Das Motiv der „Selbstbegegnung", das in Pulvers ganzem Schaffen lebt, wird auch hier zart und in einer schönen sinnlichen Sprache bewegt. Sichtbar gewann die in Form und Problem junggoetheschem Fühlen nahestehende Dichtung durch zierliche vignettenhafte Gestaltung des Bühnenbildes, in dessen Rahmen der romantisch-mythologische Zauber mit seinem modernen geistigen Kern in quellenden Versen mühelos aufschimmerte. Gemeinsam mit Pulver und Schnabel wurde Max Jungnickels „Sternenkantor" gegeben, ein Stückchen religiöser Dorfromantik mit allem Märchengeflimmer dieses kindlichen Soldatenpoeten.

Auch Friedrich Sebrecht, der inzwischen mit einer Reihe von Dramen, die mit Vorliebe biblische Stoffe modern zu durchseelen suchen, an zahlreichen Theatern zur Aufführung kam, gelangte mit seiner Tragödie „David" in Frankfurt zum erstenmale auf die Bühne. Wohl am stärksten ist er von der jüngsten Generation in seinen dramatischen Arbeiten von Friedrich Hebbels Pantragismus beeinflußt. Ein Strom also, der nie in deutscher Dichtung versiegen wird, läuft auch durch dies freilich sehr unvollkommene Stück, das zweifellosen Sinn für Bühnensituationen beweist und nach seiner Uraufführung am 3. November noch viermal gegeben wurde.

*

Unter den Frankfurter Uraufführungen von Komödien aus dem Schaffenskreise dieser Generation ist wohl an erster Stelle die des „Centaur" von Georg Kaiser — am 27. Oktober

— zu nennen. Denn abgesehen von der Berliner Aufführung der frühen „Sorina“, die kein eigentlicher Kaiser ist, kam hiermit der Komödiendichter Georg Kaiser zum erstenmale in Deutschland zu Wort. Der Autor gab dieser bissigen und saftigen Arbeit den Titel „groteskes Lustspiel“ und schuf für die Aufführung eine Bühnenfassung, die dem Buchmanuskript gegenüber wenigstens die Einheitlichkeit der Handlung wahrt. (Wesentlicher freilich ist Kaisers Spiel „Europa“, in dem sich die Elemente seines Humors geistig-sinnlich harmonisieren; diese Dichtung wird in der kommenden Spielzeit im Frankfurter Schauspielhause zur Uraufführung kommen.) Trotz einigem Widerspruch konnte diese Karikierung des Ersatzmenschentums — an Gulbranssonsche Zeichnungen gemahnend — sich infolge glücklich getroffenen Darstellungsstils mit acht Aufführungen im Repertoire halten.

Erfolgreich war auch im Gegensatz zu mehreren anderen Städten die unterdes allerorten aufgeführte Komödie „Perleberg“ von Carl Sternheim, die hier am 9. September zur Uraufführung gelangte. Es ist das wohl das sanfteste Bühnenwerk des begabtesten deutschen Satirikers unserer Tage, obwohl die Gloriole der Ironie und Komik auch über dem Humanitätsmotiv der drei Akte und seinem totkranken Träger in zweifelhaftem Glanze schwebt.

*

Sternheims ausgereifte und scharfumrissene Gestalt leitet uns zu den Trägern einstmals starker literarischer Richtungen und ästhetischer Überzeugungen, deren Pflege neben dem klassischen und dem Repertoire der jüngsten Dichtung zu den vornehmsten Aufgaben einer repräsentativen Bühne gehört, gerade wenn diese Bühne erfreuend fortschrittlich gesinnt ist, und besonders, wenn es gilt, ein Unrecht, das solche dichterischen Persönlichkeiten innerhalb ihrer Zeitumgebung durch zu geringe Würdigung erlitten, nach Möglichkeit wieder auszugleichen. So war es gewiß verdienstvoll, Paul Ernst's Tragödie „Manfred und Beatrice“ — am 27. Februar — zur Uraufführung zu bringen, das Werk eines unsrer feinsten ästhetischen Erkenner, der tief in die Wesenheit des antiken Dramas eingedrungen ist und als Führer einer heute noch auf einen Teil unsrer Jugend einflußstarken Richtung,

die man nicht eben glücklich die neuklassizistische nennt, sich einen Platz in der literarischen Entwicklung Deutschlands sicherte. Seine motivisch dem Ibsen der Gesellschaftsdramen nicht sehr fernstehende dramatische Dichtung hebt ihre tiefen Probleme und psychischen Konflikte von gut und böse in strengster Architektur und herber poetischer, besonders in den Chorpartien an die Antike erinnernden Sprache, zu den Höhen empor, wo die reinen Formen wohnen und allerdings das warme Leben erstarrt. Zur Versinnlichung des sehr Abstrakten tat die Spielleitung ihr Möglichstes.

Eine repräsentative Gestalt der älteren Generation ist auch Carl Hauptmann, der von der Fülle seiner Gesichte bedrängte schlesische Dichter, dessen Tragödie, „Die Austreibung", in einer neuen Fassung am 23. Januar zur Uraufführung gelangte. Einige unserer Jüngsten haben ihn mit seiner symbolhaften, phantastisch überhitzten Art sich zum Führer erkoren, während er andererseits in milieubetonender Heimatdichtung und — mit seiner psychologischen Technik — stark im Naturalismus verankert geblieben ist. Die Bühnenleitung beabsichtigte mit der Wahl gerade dieser Dichtung Carl Hauptmann auf eine möglichst leicht faßliche Art in Frankfurt einzuführen. Durch Aufführungen aus seinen späteren phantastischen Dichtungen wird das lückenhafte Bild dieser Persönlichkeit vervollständigt werden.

Jacinto Benaventes „Schule der Prinzessinnen", das am 16. Februar in Deutschland uraufgeführte Lustspiel — mit dem der bedeutendste spanische Dramatiker dieser Zeit zum erstenmale in germanischen Ländern gespielt wurde — war zunächst zur Vertiefung der seit Jahrhunderten bestehenden spanisch-deutschen Literaturbeziehungen gewählt worden, ferner als Dank an die Adresse des mutig für deutsche Kultur eintretenden Spanier und seines ehrlich und ritterlich neutralen Vaterlandes. Dieser politische Zweck wurde, wie auch das Dankschreiben des spanischen Gesandten in Berlin, Herrn Bernabé, bewies, erreicht, darüber hinaus aber fand das Lustspiel, eine sympathische Huldigung an das Wesen deutscher Pflichttreue, mit seinem gepflegten und klugen Dialog in graziöser Inszenierung auch einen literarischen Erfolg.

Noch zu erwähnen ist als reichsdeutsche Uraufführung das Volksschau-

spiel Karl Schönherrs „Frau Suitner" — am 24. November, — das trotz der etwas schwerfälligen dramatischen Struktur in seiner sicheren Farbgebung und der kräftigen Darstellung der erdgebundenen Gestalten lebhaften Anteil fand.

Fast sämtliche hier zur Uraufführung gelangte Dichtungen wurden später von andern Bühnen gespielt oder erworben[2]). Auch sind die durch das Frankfurter Schauspielhaus zum erstenmale eingeführten Autoren mit Ausnahme Schnabels inzwischen mit denselben oder anderen Dichtungen anderwärts zu Wort gekommen.

Zur Vertiefung des Verständnisses der neuen dramatischen Kunst und zur Einführung des Cyklus „Der junge Goethe" fand im Schauspielhause eine Reihe von Vorträgen namhafter Gelehrter und Schriftsteller statt. Damit war eine Erwärmung des Interesses, ohne dem Urteil der Presse vorzugreifen, beabsichtigt. Von diesen Vorträgen sind mit einer gewissen Überarbeitung die von Oskar Walzel, Julius Bab, Ernst Blaß, Albert Koester, Mathias Friedwagner in dem vorliegenden Jahrbuch abgedruckt worden. Sie entheben mich, zumal ergänzende Aufsätze aufgenommen wurden, einer eingehenden kritischen Analyse der zur Aufführung gelangten neuen Dichtungen. Es fehlen die Vorträge von Gustav Landauer über Georg Kaiser, Georg Witkowski über „Stilwandlungen des historischen Dramas" (anläßlich der Uraufführung von Sebrechts „David"), Otto Heuer über den Frankfurter Goethe und Adolf Castelle über Carl Hauptmann.

*

Natürlich erschöpfte sich mit den hier kurz skizzierten Uraufführungen nur ein Teil des literarischen Programms. Schon die Eröffnungsvorstellung des Schauspielhauses mit technisch und in den Beleuchtungsmitteln umgewandelter Bühne brachte uns am 4. September mit der Erstaufführung des „Florian Geyer" die stärkste Begabung des Naturalismus, Gerhart Hauptmann, der auch heute noch nicht die Führerschaft des deutschen Dramas einem Nach-

[2]) Hierzu gehören auch der Urfaust, den nach dem Vorgang Frankfurts beispielsweise das Leipziger Schauspielhaus und das deutsche Schauspielhaus in Hamburg in ihren Spielplan aufgenommen haben, und die Urfassung der „Mitschuldigen."

geborenen abtreten mußte. Es wurde ein großer Erfolg dieser spröden innerlichen Dichtung deutschen leidenden Heldentums, die vierzehn Mal im Spielplan erschien. Angesichts des vollen Kranzes, den der Dichter für sein vor zwanzig Jahren geschaffenes Werk erntete, empfing man den schönen Eindruck, daß in Frankfurt für Beides eine Stätte ist, wie Rudolf Geck schreibt, „für Gerhart Hauptmann, den Reifen, der diese Menschen der Bauernkriege mit neuer Seele beseelt und für die Jugend, die stürmisch ihre Fahnen schwingt."

Ähnlichen Erfolg fand auch die Erstaufführung von Leo Tolstois „Lebendem Leichnam" — am 16. April — der zwölfmal gegeben wurde. Die menschlichen, ethischen Urlaute des großen Russen durchdrangen, überwältigten die eigentlich etwas verstaubt anmutende naturalistische Technik der Tragödie und überströmten ganz neu und heiß die Zuschauer, die wohl witterten, daß hier etwas letzten Endes Unverlierbares und Unzerstörbares auf der Bühne erstehe.

Das hauptsächliche Charakteristikum des Schaffens von Carl Sternheim, das in seinem „Perleberg" nicht genügend hervortrat, der Wille zur Niederreißung der bürgerlichen Ideologien, sein ganzes intellektuelles Pathos klingt durchdringend schrill und überlebendig im „Snob" auf, einer seiner besten Komödien, die nun endlich am 23. März mit starkem Publikumserfolg in Frankfurt erstmalig dargestellt wurde, nachdem das Bemühen der Frankfurter Theaterleitung sie für Deutschland zensurfrei gemacht hatte.

Eine fast polare Stellung im Rahmen der Komödiengattung nimmt zu Sternheim Friedrich Kayßlers derbes Lustspiel „Jan der Wunderbare" ein, das am 1. April zu schönem Erfolg gelangte. Es ist verwunderlich, daß diese echte deutsche Komödie mit ihrer gutmütigen Verulkung germanischen Phantastentums, deren saftiger farbensatter Stil von der Spielleitung besonders gut getroffen wurde, nicht an zahlreichen Bühnen zur Annahme kam. Unverständlich bleibt auch die Auffassung eines Teils des Publikums, das in diesem kräftigen niederdeutschen Humor eine Laszivität erblicken zu können glaubte, desselben Publikums, dessen Behagen an Boulevardstücken und Vaudevilles noch unvergessen ist.

*



Der Aufgabe, das bessere Unterhaltungsstück zu pflegen, unterzog sich das Schauspielhaus durch die Erstaufführung einer Reihe von heiteren Dichtungen, wie „Der Blaufuchs“ von dem Ungarn Franz Herczeg, der es auf dreizehn, der gemütlich plaudernden „Metternichpastete“ von Rudolf Lothar, die es auf zwölf Aufführungen brachte, und des Lustspiels „Kammermusik“ von Herbert Ilgenstein, das zum Ende der Spielzeit noch allerhand Heiterkeit auslöste. Der spezifisch sächsische Humor der Hundekomödie „Dyckerpotts Erben“ von dem Arbeiterdichter Robert Grötzsch fand hier leider keinen Anklang. Ein Unterhaltungsstück von Lothar Schmidt — in anderen Arbeiten gewiß einer unsrer unterhaltsamsten Bühnenschriftsteller — „Das Enkelkind“, blieb in seiner unernsten Behandlung wichtiger Probleme erfolglos, übrigens keineswegs ein schlechtes Zeichen für den Geschmack unsres Publikums. Hingegen war die graziöse Neueinstudierung von Gustav Freytags „Journalisten“ sehr erfolgreich. Bemerkt sei noch von den Neueinstudierungen Max Halbes Liebesdrama „Jugend“, anläßlich des fünfundzwanzigjährigen Jubiläums, das noch einige Lebenskraft bewies. Von den aus früheren Spielzeiten wieder aufgenomenen Dichtungen waren Strindbergs „Rausch“, Molnars „Liliom“, — beide in Karlheinz Martins schöner Inszenierung — und Bahrs „Wienerinnen“ erfolgreich, in zweiter Linie Ibsens „Rosmersholm“, Holz und Jerschkes „Traumulus“.

Zwei wichtige literarische Stücke wurden von der Zensur verboten, „Fräulein Julie“ von August Strindberg und die zur Uraufführung erworbene Tragödie „Die Sendung Semaêls“ (früher „Ritualmord in Ungarn“ genannt) von Arnold Zweig. Den Aufführungen ihrer Werke wohnten, teilweise unter lebhafter Beteiligung an der Inszenierung, Gerhart und Carl Hauptmann, Carl Sternheim, Georg Kaiser, Paul Kornfeld, Max Pulver, Fritz von Unruh, Paul Ernst, Friedrich Sebrecht, Max Halbe, Rudolf Lothar, Lothar Schmidt bei.

*

Ähnlich wie das moderne literarische Programm wurde das klassische

Repertoire völlig neu aufgebaut und mußte daher naturgemäß — zumal infolge des Bühnenumbaus keine vollen zehn Monate Spielzeit übrig blieben, während bisher die Spielzeit elf Monate lang währte — noch lückenhaft bleiben. Der besonderen Pflege, die den Werken des jungen Goethe mit der Uraufführung des „Urfaust", mit „Stella", „Clavigo", „Egmont", „Laune des Verliebten" und den „Mitschuldigen" (erste Fassung) zu Teil wurde, ist bereits einleitend gedacht worden. Hinzu traten, neu einstudiert, Goethes „Iphigenie auf Tauris", Schillers „Don Carlos" und „Wilhelm Tell", die sämtlich erfreulich gut besucht wurden und oft gegeben werden konnten, wobei „Wilhelm Tell" mit achtzehn Aufführungen die höchste Ziffer der ereignisreichen Spielzeit überhaupt erklomm. Dazu kamen die Neueinstudierungen von Shakespeares „Hamlet" und „Romeo und Julia" und Franz Grillparzers „Medea". Anläßlich von Gastspielen wurden Shakespeares „Othello" und Friedrich Hebbels „Judith" in leichter Regie-Überarbeitung wieder ins Repertoire übernommen. Es ist hier nicht der Ort, auf die künstlerische Leistung dieser Klassikeraufführungen, auf das spezifisch Neue für Frankfurt hinzuweisen.

*

Überblickt man die Jahresarbeit des Frankfurter Schauspielhauses, so kann man am Ende der ersten Spielzeit unter der neuen Leitung freudig feststellen, daß ein frisches Leben auf dieser nun bald anderthalb Jahrhunderte lang bestehenden Bühne aufwächst. Blättern wir in der Frankfurter Theatergeschichte rückwärts, so scheint uns diese Spielzeit, die unter unerhörten für den Laien kaum vorstellbaren Schwierigkeiten so viel Neues und Starkes zum Erfolg und zu lebendigem Echo brachte, mit jenen achtziger Anfangsjahren im achtzehnten Jahrhundert vergleichbar zu sein, in denen Gustav Friedrich Wilhelm Großmann die Leitung des gerade vollendeten ständigen Frankfurter Theaters übernahm. Unter seiner Direktion kamen in Frankfurt Friedrich Schillers (des „lieben feurigen Mannes") „Kabale und Liebe", Beaumarchais-Mozarts „Figaros Hochzeit" unter zahlreichen andern „Novitäten" zur Erstaufführung, worüber dann Frau Rath Goethe höchst befriedigt ihrem Sohn nach Weimar berichtete. Damals besaß Ham-

burg unter der nachwirkenden geistigen Beeinflussung Lessings das führende deutsche Theater, und Großmann konnte in seiner Bewerbungsschrift um den Frankfurter Posten schreiben: „Frankfurt am Main muß immer mehr wie Hamburg eine Warte der deutschen Kunst werden."

Mit ähnlich entschlossenem Willen hat der frühere künstlerische Leiter des Dresdener Hofschauspiels den Posten eines Frankfurter Generalintendanten übernommen. Verwandt ist auch die Zeit, auf die der neue Mann trifft, in ihrer leidenschaftlichen Anteilnahme an junger Dichtung des Protests und der Anklage mit der damaligen, in der die Vorahnungen der französischen Revolution alles in Bewegung brachten und alte Begriffe, ähnlich wie heute, zerschmettert wurden. Bei dem komplizierten Apparat, bei der jahrzehntelangen Unruhe und Unentschlossenheit des Frankfurter Kunstlebens ist die Aufgabe, das Theater seiner Geschichte und den kulturellen Möglichkeiten der Stadt entsprechend zu organisieren, schwierig genug. Aber heute schon, nach einem Arbeitsjahr, steht das Frankfurter Schauspielhaus nach Zahl und Bedeutung seiner wesentlichen Ur- und Erstaufführungen mit an der Spitze sämtlicher deutscher Bühnen einschließlich Berlins. Nach unten hin hat sich das Niveau des Spielplans entsprechend verändert. Die früher so beliebten Schwänke und Possen sind zu Gunsten des besseren Unterhaltungsstücks, das in Sprache und Stoff nicht niveaulos ist, völlig zurückgetreten. Neben dem klassischen und jungliterarischen Programm wurde auch in der Pflege des Dramas der älteren Generation der Charakter der repräsentativen Schaubühne betont. Das Entwicklungsmoment trat in der Bindung des jungen Goethe mit dem zeitgenössischen Drama stark hervor; ein umfassendes Bild aller positiven künstlerischen Richtungen wurde angestrebt. Das sind alles Dinge, die lediglich im Spielplan in entscheidendem Gegensatz zu dem früheren System hier stehen.

Über das Wie der Aufführungen im Einzelnen zu sprechen, über das Sichtbare, aber objektiv so schwer Greifbare, kann m e i n e Aufgabe nicht sein. Erleichtert wurde die Durchführung künstlerischer Prinzipien durch die Modernisierung des Bühnenapparats, die besonders auch den klassischen Dichtungen zugute kommt. Und noch mehr kommt

diesen Prinzipien die allmähliche Bildung eines künstlerisch einheitlichen Solopersonals zustatten, in dessen Auswirkung die vom Virtuosentum oft verdrängte Voraussetzung des „gepflegten Theaters", das Ensemblespiel, immer stärker in Erscheinung tritt. Die Einwirkung des obersten künstlerischen Leiters auf die Regieführung und die Gesamtdarstellung macht sich als einheitlicher künstlerischer Wille, um ein Wort von Zeiß zu gebrauchen, vor allem geltend in der Richtung auf „Harmonie, Farbigkeit und geistigen Stil". In der Regie standen ihm vornehmlich Walter Brügmann und Gustav Hartung, als künstlerischer Beirat für die äußere Gestaltung des Bühnenbildes F. K. Delavilla zur Seite.

Hand in Hand mit der Leistung des Theaters wuchs auch die Anteilnahme des Frankfurter Publikums,[3]) die freilich noch manchen Wunsch übrig läßt, und der zeitgenössischen Autoren.[4]) Heute schon ist der oft hervorgehobene provinzielle Fehler unentschuldbar, einigermaßen snobbistisch nach der Berliner Schauspielkunst zu schielen. Wie durch finanzielle und ideelle Steigerung des Interesses der Frankfurter Bürgerschaft und des Magistrats auch die Möglichkeiten unserer Bühnen sich äußerst heben können, darüber sagt der Referent in „Das Jahr des Frankfurter Opernhauses" ein offenes Wort, das doppelt unterstrichen werden soll. Die soziale Tätigkeit der Frankfurter Bühnen hat mit 74 Vorstellungen für kriegswirtschaftliche und volksbildnerische Zwecke heute schon eine vorbildliche Höhe erreicht.

Wenn Stadt und Bürgerschaft ihren Bühnen eine ruhige und stetige Entwicklung gewährleisten, vertrauend, daß ihre künstlerischen Geschicke in guten Händen ruhen, dann wird hier im Herzen von Südwestdeutschland, wo die Gefahr händlerischer Ausbeutung und der Industrialisierung des Künstlerischen nicht wie anderwärts vorliegt, ein Kunstinstitut aufblühen, das den Namen der deutschen Bühne im reinsten Sinne tragen darf. Auf dem Weg zu solchem Ziel ist nur ein erster Schritt getan.

[3]) Obwohl die Schauspielzeit um mehr als einen Monat verkürzt war, stieg die Besucherzahl gegenüber dem Vorjahre um etwa 65000 Personen, hätte sich also bei normaler Zahl der Vorstellungen um ebenso viel gesteigert wie die der Oper, wo die Zunahme etwa 105000 Personen betrug.

[4]) Der Einlauf der dramatischen Dichtungen hat sich in diesem Jahre auf etwa 1200 erhöht.

Das Jahr des Frankfurter Opernhauses

Von Karl Holl

Ein Jahr unserer Oper. Eine Kriegsspielzeit, wie alles heimatliche Leben und Treiben jeder Beschränkung unterworfen, die das weltbewegende Geschehen erheischt. Dennoch aus dem Leid des Tages, aus der stärksten äußeren Bindung emporführend ins freie Reich der Geister, Seelen und Sinne, da jedes Menschenkind auf seine Façon selig werden kann bis zum völligen Vergessen seiner selbst. Ein ehrlicher Dienst an der Kunst, der sich in Anbetracht der Verhältnisse sehen und hören lassen konnte. Die Einwände, die wir noch werden erheben müssen, richten sich gegen Mängel und Rückständigkeiten der Konstitution, nicht gegen Leiter und Künstler unserer Opernbühne. Wir werden am Schlusse dieser Zeilen darauf zu sprechen kommen. Vor einer zusammenfassenden Würdigung wollen wir aber den Blick auf die Einzelleistung lenken und nach Wahl und künstlerischem Ertrag die Aufführungsreihe prüfend überblicken, die anhebend mit dem schmerzlich-süßen Sange von „Tristan und Isolde" und ausklingend in die himmelblaue Lebensweisheit der „Fledermaus" die Spielzeit 1917/18 ausmachten. Wir werden dabei Einsichten und Erkenntnisse gewinnen, die uns über das lokale Interesse hinaus für die Beurteilung des gegenwärtigen und die mitfördernde Gestaltung unseres zukünftigen Opernwesens von allgemeinem grundsätzlichem Werte sein dürften.

*

Beim Alltag der Oper, den gewöhnlichen Repertoireaufführungen, braucht es nur kurzen Aufenthalt. Hier hat man sich der jetzt öfter laut gewordenen Forderung eines deutschen Opernspielplanes genähert, die bei Meidung des Kunst-Chauvinismus d. h. bei rein sachlicher Einstellung und der daraus folgenden Toleranz gegen Meisterwerke des Auslandes sicher ihre tiefe Berechtigung hat. So kamen auf dem Gebiet der ernsten deutschen Oper von älteren Komponisten: Mozart mit fünf, Beethoven und Weber mit je einer, Wagner mit fast sämtlichen Schöpfungen einschließlich „Parsifal" zu Wort; von Zeitgenossen: Kienzl mit „Evangelimann", D'Albert mit „Tiefland" und „Die toten Augen", Schillings mit „Mona Lisa" und Strauß mit „Rosenkavalier". Dem entsprach an romanischen Kunstwerken

die große Oper eines Meyerbeer („Hugenotten"), Halévy („Jüdin") und Verdi (mit dem Dreigestirn „Rigoletto", „Troubadour", „Traviata" samt „Maskenball" und „Aida") und — wie lange noch? — die übersentimentale lyrische Oper vom Schlage der „Mignon" von Thomas. Offenbachs meisterliche phantastische Ausnahmeschöpfung „Hoffmanns Erzählungen" wurde in prächtiger Wiedergabe der Mahler'schen Bearbeitung zum Erlebnis.

Am schwersten ist die Forderung des deutschen Spielplanes auf dem Gebiet der komischen Oper durchzuführen. Lortzings „Waffenschmied" und „Undine", Flotows süßliche „Martha" samt Johann Straußens „Zigeunerbaron" und „Fledermaus" können das Bedürfnis nach leichter bis leichtester Ware nicht decken; so müssen neben Rossinis köstlichem „Barbier" geringwertigere romanische Stücke wie Donizetti's „Regimentstochter" oder Adams „Postillon", wie einst die Vorfahren, auch noch Enkel und Urenkel ergötzen. Immerhin halten sie uns bis zu gewissem Grade die üble moderne Operette vom Leibe, deren die Theaterkasse noch immer nicht ganz entraten zu können glaubt. (Wir erlauben uns, die beiden „Neuheiten" der Saison: Leo Fall's immerhin wirksame „Rose von Stambul" mit ihrer beschämend hohen Aufführungszahl und Oskar Strauß' langweilige „Niobe" schon hier zu nennen.) Von wertvolleren älteren Werken dieser Gattung bot man außer den mit Grund schon genannten von Johann Strauß noch zwei Offenbachiaden: einen leider recht witzlosen „Orpheus" und — wir nennen die Bagatelle schon hier, sie zählt nicht recht als Neueinstudierung — die reizende Einakter-Ausgrabung „Das Mädchen von Elizondo". Im musikalischen Lustwäldchen Offenbachs und der Vertreter der „guten, alten" Wiener Operette (Strauß, Millöcker, Suppé) wäre noch manche Bereicherung des komischen Spielplans zu finden. Nur müssen solche meist nur scheinbar anspruchslose Werke genau so sorgfältig vorbereitet werden wie ihre ernsteren Geschwister.

Vom Werkeltag des „stehenden" Repertoires auf's sonntägliche Gebiet der Neu-Einstudirungen.

Bei den komischen Opern „Die lustigen Weiber von Windsor" (Nicolai), „Zar und Zimmermann" (Lortzing) und „Das Glöckchen des Eremiten" (Maillart) mußte

man sich — ebenso wie bei Wagners „Walküre“ — kriegsgemäß mit durchschnittlich gelungenen Neu-Aufarbeitungen des musikalischen Teiles begnügen.

Die erste Neueinstudierung von Grund aus (einschließlich des gesamten szenischen Apparates) erfuhr Wagners „Tristan“. Obwohl durch breite Zeitmaße ungewöhnlich gedehnt, hinterließ sie in der tief einfühlenden von einem ausgezeichneten Solistenensemble und klangsatten Orchester getragenen Wiedergabe der Partitur, in dem bemerkenswert engen dramaturgischen Konnex zwischen Bühne und Orchester und in einer der Farben- und Linienphantasie eines zeitgenössischen bildenden Künstlers entsprungenen (im 2. und 3. Akt das musikdramatische Geschehen besonders glücklich ergänzenden) Inszene einen starken Eindruck.

Er hatte seinesgleichen in den harmonischen Neu-Einstudierungen der drei Mozart-Opern: „Cosi fan tutte“, „Don Juan“ und „Die Entführung aus dem Serail“. Die Neubelebung dieser zeitlosen, sich jeder Generation, jeder unbefangenen Individualität in neuer Glorie offenbarenden Schöpfungen zeugte bis ins Kleinste von der Hingabe aller beteiligten Kräfte und erreichte fast durchweg den Eindruck des Festlichen, ja des Feierlichen. Man konnte es bedauern, daß die musikalische (wie nebenbei auch die szenische) Leitung geteilt war. Andererseits gewährte es einen eigentümlichen Reiz, hörend zu erleben, wie grundverschieden sich die dramatische Tonsprache ein und desselben Meisters im Geiste und Gemüte zweier schon als Kinder verschiedener Zeit und Kunstepochen gegensätzlich organisierten Musikernaturen spiegelte. So erfreute man sich in „Cosi fan tutte“ und „Entführung“ eines naiv-anmutigen Musizierens, das mit einer gewissen Verschämtheit darauf bedacht war, ein „Zuviel“ jeglichen Ausdruckes, ein Verbiegen der einfachen „klassischen“ Linie zu meiden; während aus der „Don Juan“-Interpretation die nervöse Reizsamkeit und expressionistische Art des „modernen“ Künstler-Menschen sprach, im glutvollen Sich-ausleben-lassen der Leidenschaften und — aus dem Gesichtspunkt des musikdramatischen Gesamtkunstwerkes: — in der Betonung selbst der geringsten Charakterisierungsmerkmale. Dabei ging der Ausdrucks-Musiker, im Eifer des Bekenntnisses sich

immer tiefer in die Details verbeißend, oft zu weit und verfiel einer Ausdruckstüftelei, die den dramatisch-musikalischen Ablauf erheblich hemmen, die unmittelbare sinnliche Wirkung schwächen und damit dem Eigenwerte und inneren Gesetz des Mozartschen Kunstwerkes unseres Erachtens Eintrag tun mußte. Sehen wir doch dessen Eigenart im schönsten Spiel letztlich freier musikalischer Kräfte, das sich im stimmungsmäßigen Verfolg einer stimmungsreichen, typischen Handlung nach rein musikalischem Gesetz in musikalischen Formen auswirkt und seines höchsten ästhetischen Reizes verlustig geht, wenn man es im Sinne des neuzeitlichen seelenmalenden, naturalistischen Musik-Dramas auffaßt. Deshalb haben uns die Aufführungen von „Cosi fan tutte“ und „Entführung“ mehr zugesagt als der in der Einzelausarbeitung mindestens ebenbürtige „Don Juan“. Indessen wurden hier die erwähnten stilistischen Gewaltsamkeiten einigermaßen wettgemacht durch die verdienstliche Wiederaufnahme des Schluß-Sextetts, das von dem grausigen Untergang des sagenhaften Libertins in die freundlichere moralgefestigte Wirklichkeit überleitet und so dem „heiteren“ Spiel (dramma giocoso) erst den rechten Ausklang gibt. Daß es in seinem D-dur-Teil vor dem gefallenen Vorhang an der Rampe gesungen wurde, war ein glücklicher Gedanke von Zeiß, wie auch sonst noch die Spielleitung bei diesen Mozart-Neueinstudierungen mit kleinen Verbesserungen und Vereinfachungen hervortrat, sich aber, auf eine durchgängig recht anständige Ausstattung gestützt, im wesentlichen auf die lebendige, gediegene Wiedergabe der Münchener Bearbeitungen beschränken mußte. Im Ganzen zeigten diese drei Mozart-Abende, was unsere Oper bei entsprechender Besetzung und ernster Arbeit leisten kann.

Sie bildeten den wertvollsten Teil eines am Schluß der Spielzeit veranstalteten Mozart-Zyklus, der als Manifestation für die erstarkende Mozart-Renaissance dankbar zu begrüßen ist, infolge der mittelmäßigen Aufführungen von „Figaros Hochzeit“ und „Zauberflöte“ (beide aus der vorhergegangenen Spielzeit übernommen) aber kein gleichmäßig getreues Bild vom Schaffen des Salzburger Meisters abgab. Darüber hinaus aber waren die Wiederbelebung von „Cosi fan tutte“ — der abgeklärtesten von Mozarts ita-



lienischen Opern, die in ihrer feinen Satire und ihrer im Wohllaut des Bel Canto überströmenden Sinnlichkeit wichtige, meist verborgen bleibende menschlich-künstlerische Züge ihres Meisters enthüllt und zu der wir nach langer Unterschätzung jetzt erst wieder die rechte Einstellung finden — und die Wiedererweckung des vom Reiz kaum erblühten jugendlichen Welt- und Liebesempfindens übergossenen deutschen Singspieles „Die Entführung aus dem Serail" Taten, von denen man nur wünscht, daß sie auf dem deutschen Theater Folge haben möchten.

Wir kommen nun zu den Erst- und Ur-Aufführungen, um im Bilde des Kalenderjahres zu bleiben: zu den Fest- und Feier-Tagen der Oper. Davon ist mancher für Autor und Publikum zum Buß- und Bet-Tag geworden; doch hat es auch an fröhlicher Pfingst- und erwartungsvoller Adventstimmung nicht gefehlt.

Es versteht sich von selbst, daß man in der Kriegsspielzeit 1917/18 nur für schaffende Musiker des deutschen Kulturkreises geworben hat, wozu ich auch den stark neu-romanisch beeinflußten Österreicher Franz Schreker und den weltbürgerlich angehauchten Dänen Paul v. Klenau glaube rechnen zu dürfen. Aber auch abgesehen von der internationalen Lage erkennen wir in der Förderung der mitlebenden vaterländischen Künstler den vornehmsten Teil der oben erwähnten Forderung eines deutschen Opernspielplanes. Nur auf diesem Wege kann es nach und nach gelingen, die deutsche Oper aus den Fesseln des Epigonentums zu lösen, ihre Entwicklung mit der Gesamtentwicklung der deutschen Tonkunst und des deutschen Geistes wieder in Einklang zu bringen und so die Grundlage zu schaffen für ein neues musikalisches Bühnenspiel, das sich — ohne Preisgabe seines besten romanischen Erbes: der musikalischen Sinnfälligkeit und Aktivität der Handlung — von der Opera und dem „Musikdrama" ebenso unterscheiden mag wie das in den Versuchen unserer jüngsten Dichtung verheißungsvoll angekündete „expressionistische" Drama der Zukunft vom klassischen Schau-Spiel bezw. vom naturalistischen Drama. Die Durchführung jener künstlerisch begründeten vaterländischen „Kunstpolitik" verlangt von den Theaterleitern und ihren künstlerischen wie finanziellen Helfern gegenwärtig noch ein

gerüttelt Maß von Geduld und Opfermut. Ist doch ein beträchtlicher Teil der Hörerschaft gemütlich erstarrt, mehr gesellschaftlich als auf das Werk eingestellt, (namentlich im Kriegs-Zuwachs) ohne Verhältnis zur neuesten Musik oder aber — soweit man sich zum Musikdrama durchgerungen — einseitig intellektual (auf das „Verstehen") eingeschworen und hemmt annoch viele neue Strömungen durch bleierne Passivität, die unfruchtbarer ist als der schärfste Widerspruch. Andererseits haben es viele Schaffende gerade in der nach-wagner'schen Zeit an Einfachheit und Wahrhaftigkeit fehlen lassen. Das bescheidene Talent gefiel sich in der „großen" Geste; die Singstimme wurde zum Schreien und Stammeln mißbraucht; die Handlung schwankte zwischen den Extremen blutleerer Moralität und veristischer Schauerromantik; neuerdings hat sich ausnehmende technische Begabung in selbstgefälligen Klang-Experimenten dem Boden des gesunden Tonempfindens entwurzelt. Das gestörte Vertrauen zwischen Künstler und Laien wiederherzustellen, bedarf es vor allem einer ästhetisch zulänglichen, sinnfälligen „Gebrauchs"-Oper, die, als Unterhaltung im besten Sinne, mit zeitgemäßen Ausdrucksmitteln doch ohne Problematik inhaltlich und formal an die von Wagner erstickte bürgerliche Oper des 19. Jahrhunderts anknüpft, so Alt und Neu durch eine tragfähige Brücke des Gefühls verbindend. Daneben können die Bestrebungen zur Gewinnung neuer Ausdrucksgebiete desto ruhiger ihren Gang gehen. Beide Bewegungen: die sammelnd-vermittelnde und die suchend-neuschöpferische treten uns in typischen Objektivierungen entgegen, wenn wir nach dieser allgemein orientierenden Umschau nun die zeitgenössischen Opern näher ins Auge fassen, welche in der letzten Frankfurter Spielzeit ihre Erst- und Ur-Aufführung erlebten.

Da ist „Venezia", tragische Oper in einem Akt von Erich Anders. Schon stofflich eine bezeichnende Übergangserscheinung. Eine der heute so zahlreichen, auf grobes Theater gestellten Opern, die der wollüstig-brutalen Atmosphäre der sinkenden Renaissance mit den gesteigerten harmonisch-orchestralen Mitteln der Moderne starke dramatische Wirkungen abzugewinnen suchen (wir erinnern an Korngolds „Violanta" oder — in einigem Abstand davon — an Schillings' „Mona Lisa"); Wirkungen von der Art eines Verdi, an denen auch



die Singstimme hervorragend beteiligt ist. Der dick auftragende Text von Hans Ludwig erinnert in der nach breiten exponierenden Szenen überraschend hereinbrechenden und sich schnell abwickelnden Katastrophe an die Kinobühne. Seine beste Seite bilden die reichlich eingestreuten lyrischen Stimmungen, welche den Musiker zu melodischen, gesanglich dankbaren „Nummern" begeisterten, die ohne stilistische Eigenart doch echter wirken als sein durch Instrumentationskünste, dickflüssig geschraubten Satz und gesangliche Naturalismen gekennzeichneter dramatischer Plakatstil. Der Frankfurter Achtungserfolg galt in erster Linie der musikalisch und szenisch (buntbewegte Maskenbilder und zarte Lagunenstimmen) hoch befriedigenden Uraufführung, dann dem erstaunlichen technischen Können des etwa 20 jährigen Münchener Komponisten, der, kein Korngold, seine schöpferische Beanlagung für die Oper erst noch an bescheidenerem Vorwurf zu erweisen hat.

Stellt „Venezia" einen unzureichenden Versuch dar, mit überlebtem „Theater" eine tragische Gebrauchsoper zu schaffen, so sehen wir das gleiche Streben auf dem Gebiete der heiteren Oper mehr oder weniger erreicht mit dem musikalischen Lustspiel „Frauenlist" des Münchener Hofkapellmeisters Hugo Röhr und dem deutschen Singspiel „Das Höllisch Gold" des volkstümlichen Wiener Komponisten Julius Bittner. Beide Einakter sind auch schon anderen Ortes über die Bretter gegangen, wobei sich das letztgenannte ein gewisses Heimatrecht erworben hat. Kein Wunder! Denn „Höllisch Gold" steht bereits dem Stoffe nach der breiten deutschen Hörerschaft sehr nahe. Mit dem derben, gläubigen Weltsinn und Humor eines Hans Sachs entwickelt Bittner (er hat sich den Text selbst geschrieben) die vom deutschen Märchen her vertraute uralte Legende von dem gleißnerischen Menschenkind, das für klingende Münze dem Teufel Treiberdienste leistet, aber an der Macht des Glaubens zerschellt und selbst die Zeche bezahlen muß. Handlung („irgendwann und irgendwo") und Personen bleiben im Typischen haften. Die Holzschnitt-Manier ist auch musikalisch gewahrt in der harten Linienführung des Armen-Leute-Milieus und in den Psalmodien des Jünglings Ephraim. Die komischen Partien sind mit reizvoller, wirklich volkstümlicher

Melodik durchsetzt. Nur die etwas knuffige impressionistische Aufmachung des Marienwunders und des voraufgehenden Gebetes bringt einen stilistischen Riß in das Ganze. Man wird sie indessen in Anbetracht der durchschlagenden Wirkung gerne in Kauf nehmen. „Höllisch Gold" ist die Erfüllung dessen, was Bittner vor acht Jahren im „Musikant" versprochen: eine echte, bei aller Gefühlsseligkeit gesunde Volksoper.

Bittners Singspiel trägt die Züge des nicht eben vollblütigen, aber für die populäre Oper hinlänglich begabten praktischen Musikers; die Partitur von Röhrs musikalischem Lustspiel „Frauenlist" zeigt die Handschrift des musikalischen Praktikers, eine Handschrift, die — kaufmännisch gesprochen — „gewandt" und „ausgeschrieben", wenn auch mit mannigfachen koketten Schnörkeln versehen, dahingleitet. Die flache Prägung, die geringe Verarbeitung der musikalischen Gedanken, das überreiche Füllwerk melodischer Floskeln wird mit meisterlichem instrumentalem Zuckerguß geschickt cachiert. Die aus tagtäglichem kapellmeisterlichem Umgang gewonnenen Erfahrungen werden besonders auch in der Verwendung der Singstimmen trefflich bewährt. Das Motiv der Handlung: die Rettung eines von Napoleons Truppen verfolgten deutschen Edelmannes durch seine Gattin mittels des listig vertauschten Passes eines aufgeblasenen Gewürzkrämers ist von dem sonst so geschickten Librettisten Rudolf Lothar nicht ganz erschöpfend und etwas zu breit, aber doch so dramatisiert worden, daß Rollen entstanden sind, Spiel- und Singrollen. Unter der Patenschaft aller guten Geister der komischen Oper über Lortzing, Cornelius und den Walzer-Strauß bis zum Strauß des „Rosenkavalier" ist eine liebenswürdige Oper zustande gekommen, die für einen Abend lang angenehm die Sinne umfächelt und, an die Formen der älteren deutschen komischen Oper gelehnt, gleich den heiteren Erstlingen eines D'Albert und Leo Blech zwischen jener und Richard Strauß' prächtiger Komödie das Band knüpft.

Vom „Rosenkavalier" schweifen die Gedanken zu Richard Strauß' letztem großen Bühnenwerk „Ariadne auf Naxos", dessen Erstaufführung in der neuen Fassung — nächst der Uraufführung der „Gezeichneten" das mutigste Unternehmen der Spielzeit —

das seltsame Produkt echter Künstler- und Könnerschaft und überheblich verstiegenen Kunstverstandes abermals zur lebhaften Diskussion stellte. Das Ergebnis war mehr denn je geteilt. Einerseits war man sich wieder darüber einig, daß die Partitur der Kammeroper „Ariadne“ einschließlich ihrer artistischen Kühnheiten den bedeutsamsten Offenbarungen der modernen Tonkunst zugehört, andererseits trat es klar zu Tage, daß das Werk in der neuen Fassung d. h. im wesentlichen in Verbindung mit dem an Stelle von Molières „Bourgeois gentilhomme“ getretenen Vorspiel nicht dauernd im Lichte der Rampe werde leben können. Dieses Vorspiel sucht die Verquickung von Opera seria und Buffonerie als absurde Laune eines zur Statisterie verurteilten x-beliebigen Wiener Parvenüs der theresianischen Zeit dramatisch zu rechtfertigen und durch die Gewissenskonflikte des als Schöpfer der „Ariadne“ fungierenden idealischen jungen Hauskomponisten wie auch durch den Wettstreit der sich in den Haaren liegenden, denkbar gegensätzlich tendierenden Hauskomödianten (hie: Primadonna und Tenor — hie: Zerbinetta und ihr loses Völkchen) künstlerisch zu erklären. Also ein Selbstbekenntnis Straußens?; eine musikdramatische Symbolisierung der „zwei Seelen, ach!, in seiner Brust“? Die erlösende Antwort gäbe — nachdem das burleske Intermezzo verstummt — am Schlusse der Opera seria das Wunder der „Verwandlung“ mit seinem melodischen Zauber? — — Mag dem so sein oder nicht; für den unbefangenen Operngast will sich jedenfalls der mit dem Vorspiel eröffnete Rahmen nicht schließen. Da es auch musikalisch bis auf einzelne köstliche Episoden wenig ergiebig ist — Strauß muß sich im allgemeinen mit einem rezitativischen Aufguß des Themengehaltes der späteren Oper begnügen — so ergibt sich ohne weiteres seine Hinfälligkeit. Dagegen wird die Kammeroper jedem halbwegs Musikalischen ihre in den Tinten eines unerhört sublimen Solisten-Orchesters leuchtende, bald einfältig-pathetische, bald zierlich-kokette Melodik und den Reiz der sich daraus nach musikalischem Gesetz und doch so spielerisch frei aufbauenden durchsichtigen Ensembles eröffnen. Für diese „Liebhaber“ sollte das hauptsächlich der dichterischen Anlage wegen dem großen Publikum immer fremd bleibende Werk erhalten bleiben. Sie brauchen nicht den dramaturgischen Rahmen um das versöhnende

Traumbild des dem krassesten Naturalismus entwachsenen Künstlers zu begreifen. Die burlesk durchbrochene Opera seria ist ihnen als Lösung künstlerischer Probleme und menschlicher Widersprüche an sich verständlich. — „Ariadne auf Naxos“ ist ein Ausnahmewerk, eine musikalische Kostbarkeit, doch in der artistischen Gesamthaltung bezeichnend für die Entwurzelung unseres geistig-künstlerischen Lebens aus dem Boden der Gesamtkultur; andererseits sehe ich in „Ariadne“ ein letztwilliges künstlerisches Vermächtnis im Sinne der Erneuerung des musikalischen Bühnenspieles aus dem „bacchischen“ Geiste der Musik. Der Schwerpunkt der neueren Oper hatte sich nach dem Stofflich-Literarischen hin verschoben. Nun kündet Strauß — einst ein Führer dieser Richtung — gefestigt an der musikalischen Formkraft und Sinnenfälligkeit der alten Opera am Ende einer Zeit, in welcher „keine Melodie ihre Schwingen regen“ konnte, durch den Mund von Ariadnes Gefährtinnen dem kommenden Geschlecht sein:

Töne, töne, süße Stimme,
Fremder Vogel, singe wieder.

Der Ruf nach Erneuerung der Oper aus dem Geiste der Musik hat, wie wir noch zeigen werden, in einem Werke des neuesten Opernschaffens bereits eine gewisse Erfüllung gefunden. Aber — das lehrt gleichfalls die Frankfurter Erstaufführung von „Ariadne“ mit der ausgezeichneten Verkörperung der Titelpartie — wir dürfen den Begriff „Musik“ in diesem Zusammenhang der altertümlichen Bedeutung entsprechend auch auf den gesamten mimischen Ausdruck ausdehnen. Die als rhythmische und klassische Gymnastik, als Kallisthenie, Kunsttanz u.s.w. bekannten Bestrebungen, die vom künstlerischen oder hygienischen Standpunkt auf eine der Geistigkeit angemessene Kultur des Körperlichen ausgehen, sie müssen auch unserem Theater und, bei elementarer Verwandtschaft, besonders der Oper neue Wege weisen. Die pantomimischen Künste, ehemals organische Teile der feudalen Spektakel-Oper, sind mit dieser erstarrt und von ihr abgefallen. Auch das zur musikbegleiteten pikanten Augenweide herabgesunkene Ballett des 19. Jahrhunderts ist heute tot. Dagegen sind wir Zeugen der Enwicklung eines neuen p a n t o m i m i s c h e n K u n s t w e r k e s, das in enger Bindung mit der Zeit-Musik unter Ausschaltung der intellektuell be-



grenzten Sprache auf dem unmittelbar sinnlichen Wege durch Aug und Ohr von Herz zu Herz, von Phantasie zu Phantasie reden will. Laßt alle Erfahrung beiseit und werdet wie die Kinder, dann könnt ihr sie „verstehen".

Von den drei Erstaufführungen dieser Art hat das Tanzspiel in einem Aufzuge „Klein Ida's Blumen" von Paul von Klenau die lebhafteste Teilnahme gefunden. Es steht ja auch dem alten Ballett am nächsten und hatte zudem in einem noch ganz jugendlichen Tanztalent eine überzeugende Vertreterin der Titelpartie gefunden. Andersen's Märchen von dem blumenliebenden kleinen Mädchen, dem sich nach der Erzählung seines geliebten Studenten dann wirklich im Traum das Blumenreich auftut und die ganze Welt seines Dichtens und Trachtens erfüllt, bis der Morgen die bittere Erfahrung bringt, daß „alle Blumen welken . .", ist von Klenau reizvoll dramatisiert worden. — Der in Deutschland gebildete dänische Musiker breitet über die Vorgänge einen glitzernden Schleier zarter Klangpoesie. Die um Mandoline, Celesta und Klavier bereicherte Partitur ist eine wahre Fundgrube gewählter Instrumentationskünste. Die breit gesponnene, warme und edle Kantilene tritt hinter das der Dichtung gemäße feinzeichnerische Filigran zurück. Die graziöse Rhythmik und ungesuchte Harmonik der nach den besten Typen erfundenen Tänze, die ganze Anmut und Glätte der Faktur müssen das Werkchen auch dem lieb machen, der mit der modernen Musik nicht auf bestem Fuß steht. —

Ähnliches trifft auf E. W. Korngolds Pantomime (in 2 Bildern) „Der Schneemann" zu, mit welcher der damals 11 jährige Wunderknabe 1908 die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt auf sich lenkte. Der großen Jugend des Autors entsprechend zeigt sie kleineres Format und eine kindlich einfache Handlung. Die altitalienischen Repräsentanten menschlichen Liebesspieles werden keck in das Treiben einer deutschen Kleinstadt hineingestellt. Dort düpiert Pierrot, ein junger Musiker, als Schneemann verkleidet, den alten Tölpel Pantalon und entführt ihm sein eifersüchtig gehütetes Nichtchen Colombine. Das ist alles. Aber es bezwingt mit der Frische des jugendlichen Empfindens; auch musikalisch. Das ausladende Pathos

der Jung-Italiener, die Grazie des altwiener Tanzes gaben Vorbilder, nicht Klischés, für die mit kleinen metrischen und harmonischen Pikanterien gewürzte durchsichtig klingende Partitur, deren satztechnische Arbeit schon beim Knaben Korngold die berufene Hand erkennen läßt. Die Anmut von „Klein Ida's Blumen", der frische Humor des „Schneemann" haben mit der Zeit eine freundwillige Gemeinde gefunden. Stärker machte sich der passive Widerstand der Bequemen fühlbar, wo sich die musikalische Pantomime an einem ausgesprochen tragischen Gegenstande versucht. Merkwürdig: was man in der rohen, unvollkommenen Form des Kinostücks ohne weiteres hinnimmt, ja (leider!) bewundert, daran stößt man sich, nachdem es durch die gefühlsmäßig verknüpfende Macht der Töne erst zur Kunst erhoben ist. Kurt Münzers Mimodrama „Die letzte Maske" in der Vertonung des Münchener Tonsetzers Wilhelm Mauke stellt als geistig durchgestaltete pantomimische Handlung mit ebensolcher Musik einen vielversprechenden Präzedenzfall dar. Maukes Musik ist an der Klang- und Gedankenwelt von Richard Strauß erwachsen und arbeitet daher viel mit realistisch-tonmalerischen Mitteln; soweit sie aber lyrischen und religiös erhabenen Ausdruck zu geben hat, greift sie — der Stoff legt das ja nahe — mit Glück auf Volkstanz und Choral zurück. Sie ist plastisch und bringt den metaphysischen Gehalt des schauerlichen Bühnenspieles zu erschütterndem Austrag. Die herzleidende Viola kommt als „letzte Maske" verspätet zum Tanzfest und findet an Stelle ihres weißen Pierrot einen schwarzen Doppelgänger — den Tod. Als sie sich endlich im Arm des rechten Geliebten wiegt, umtänzelt Freund Hein das Paar, die Fiedel streichend, versprengt es nach dem Kehraus und läßt das Mädchen beim Heimweg von zwei Vagabunden in seine kalten Arme hetzen. Das Ganze: ein moderner Totentanz von der herben Farbenkraft und Erhabenheit altmeisterlicher Tafelbilder! — Hier ist der Ort, der verhältnismäßig reichen, stimmungsvollen Inszenierung und wirkungsstarken Darstellung aller drei Pantomimen lobend zu gedenken. In den Hauptrollen machten sich außer den Ballettkräften auch Gesangssolisten unserer Oper verdient. Sie halfen so nicht nur die Daseinsberechtigung der neuen Kunstgattung beweisen, sondern demonstrierten auch, wie diese nebenbei noch zur hohen Schule für die

durchschnittlich unentwickelten schauspielerischen Fähigkeiten der Bühnensänger werden kann.

Das musikalische Mimodrama erstrebt die Befreiung des musikalischen Bühnenspiels aus der sich im Sprechgesang kundgebenden psychologisch-intellektualen Sphäre zur märchenhaften Spiel-Stimmung überwiegend mit den Mitteln des körperlichen Ausdrucks. Die Musik soll zwar die metaphysische Ergänzung geben, sie hat es aber bisher zu keinem entsprechenden Eigenleben gebracht, sondern bleibt noch an alte Tanztypen oder den Jargon des naturalistischen Musikdramas gebunden. Die Entwicklung zu einem eigenartigen musikalischen Tanzspiel, das nach Stoff, Handlung und Ton dem neuen Ethos Ausdruck verleiht, bleibt abzuwarten. Wie sich die Pantomime lediglich als eines der musikdramatischen Ausdrucksmittel neuerlich wieder organisch in die große Opernform einfügt, dafür haben wir ein Beispiel erlebt an dem Werke, das zugleich betreffs der Erneuerung der deutschen Oper aus dem Geiste der Musik den bedeutungsvollsten Versuch, eine große Hoffnung, teilweise selbst schon eine Erfüllung darstellt:

Mit des Wieners F r a n z S c h r e k e r dreiaktiger Oper „D i e G e z e i c h n e t e n“ sollte sich jeder auseinandersetzen, dem die Zukunft der deutschen Oper am Herzen liegt. Hier haben wir ein musikalisches Drama, das mit akustischer Sinnfälligkeit und Aktivität der Handlung zum ersten Male seit Wagner eine große und tiefe dramatische Idee gestaltet. Sie wird uns von dem allegorischen Maskenspiel des dritten Aktes (worauf wir oben anspielten) im antiken Gleichnis gekündet. Der dort in einem mythologischen Aufzug erscheinende Künstler reißt sich beim Anblick Apolls vom Arm seiner widerstrebenden Schönen los, wird vom Gotte auf den Sonnenwagen erhoben und von den Musen bekränzt. Es ist die Tragik des Phantasiemenschen, der, jenseitiger Schönheit schaffend ergeben, auf den Genuß der irdischen verzichten muß. Sie ringt im gesamten musikdramatischen Schaffen Schrekers als dichterische Grundkraft nach Gestaltung. In den „Gezeichneten“ hat sich diese Idee bisher am klarsten aus den klanglichen Visionen des Musikers herausgeschält. Im Hinblick auf Paul Bekkers Aufsatz über Franz Schreker im literarischen Teil dieses Jahrbuchs kann ich hier auf

eine Erzählung der Handlung verzichten. Sie bringt eine verwirrende Fülle von nicht immer eindeutig entwickelten Personen und Beziehungen. Aber gerade die literarischen Schwächen führen uns auf die Stärke und die besondere Artung dieser Schöpfung hin. Entspringen sie doch einer überschäumenden musikalischen Naturkraft, welcher das Literarische nur Mittel zum Zweck ist; zum Zweck, ihre nebelhaften klanglichen Visionen musikdramatisch auszuleben. Aus musikalischen Gesichten, wie wir oben sagten: „aus dem Geiste der Musik" ist uns Schrekers Kunstwerk erwachsen. Die musikalische Gestaltung ist denn auch weit überzeugender geraten. Sie gehört zum Kühnsten, was die neuere dramatische Musik hervorgebracht hat. Trotz der Anlehnung an die Jung-Italiener zeigt sie durchaus persönliche Prägung. Ihr vorzüglichstes Ausdrucksmittel ist eine breit ausladende Melodik, die, meist als lyrisches Erinnerungsmotiv verwendet, mit raffinierter Kunst der orchestralen Farbenmischung ausgewertet wird. Als Ausdruck für die schwül-brutale Sphäre eines Tamare und Genossen „schmissig" und bis zur Weißglut erhitzt, verfeinert und verdichtet sie sich in der Charakterisierung Carlottas zu Klangsymbolen von großer Zartheit und Innigkeit. Der Schluß des ersten Aktes (Carlotta lädt Alviano zur Ateliersitzung) und der ganze zweite Akt (Atelier- und Liebesszene) üben in der Einfachheit und Gedrungenheit ihrer Linien einen unwiderstehlichen Zauber. Daß diese Melodik der Entfaltung der Singstimme weiten Raum läßt, versteht sich von selbst. Dazu tritt die Macht der polyphonen und jeglicher dynamischer Steigerung sowie der formalen Gestaltung, wie sie sich in dem von Carlottas Einzelgesang zu einem Ensemble aller verfügbaren vokalen und instrumentalen Kräfte (vor, auf und hinter der Bühne) ausweitenden Nachtgesang des dritten Aktes so eindringlich dokumentiert. — Noch überwiegt bei dem Gesamtwerk der theatralische Eindruck über den dramatischen, doch zeigt ein Blick auf den zweiten Akt, auf die Schlüsse des ersten und letzten Aufzuges und ein Vergleich mit Schrekers früheren Opern, daß sich hier eine naturgewachsene genialische Begabung ans Licht drängt, die (als derzeit einzige auf ihrem Gebiet) kraft ungewöhnlicher musikalischer Potenz und sicheren Bühneninstinktes bei stärkerer dichterisch-musikalischer Konzentration noch köstliche Früchte verheißt. — Die Frank-



furter Uraufführung war als „das" Ereignis der deutschen Opernspielzeit mit dem Aufgebot aller Kräfte vorbereitet und vermittelte, besonders in der Wiedergabe der Hauptpartieen und des nicht minder anspruchsvollen orchestralen Teiles, ein packendes Bild von den musikdramatischen Absichten ihres Schöpfers. Die durch reiche Belichtung und bunte Kostüme belebten stilisierten Bühnenbilder waren im allgemeinen gut zu heißen — besonders die Atelierszene wirkte mit wenig Mitteln recht eindrucksvoll —, doch verlangt Schreker für die Sichtbarmachung seiner klanglichen Visionen vielleicht noch farbenprächtigere, realistischere Stimmungsbilder wie sie im Kriege wohl kaum eine Bühne bringen kann. — Man vrließ das Haus in dem Gefühl, daß da eine Kunsttat vollbracht worden sei, in der ganzen Kriegszeit nur mit der vorjährigen Münchener Aufführung von Pfitzners „Palestrina" vergleichbar. Möge sie dem in Frankfurt entdeckten und diesmal lebhaft gefeierten Wiener Komponisten nun auch anderwärts Tür und Tor öffnen.

*

Das Jahr der Oper ist durchschritten, langsam und zögernd, mit prüfender Rückschau und erwartungsvollem Blick in die Zukunft, so wie es sich an der Zeiten-Wende geziemt. Unsere Oper hat in oftmals guten, teilweise ausgezeichneten Aufführung der Kunst der Vergangenheit redlich gedient und kann sich in der Förderung der mitlebenden Schaffenden getrost mit den besten Schwesterbühnen messen. Wenn sie im allgemeinen einem ihrer eigenen und der kulturellen Bedeutung Frankfurts entsprechenden künstlerischen Stand langsamer zustrebt als das gründlich erneuerte Schauspiel — man kann ihr vorläufig nur einen gediegenen Spielplan, ein paar gute ja erstklassige neue Gesangskräfte und eine etwas sorgfältiger, zeitgemäßer gewordene Inszenierung nachrühmen —, so liegt das weniger an einem Versagen der Verantwortlichen, als an konstitutionellen Mängeln des ihnen unterstellten Organismus. Ein durchaus rückständiger, zum Teil unwürdiger Fundus, das Fehlen mancher bühnentechnischen Neuerung steht jeder Neueinstudierung im Wege. Das wohl im Einzelnen treffliche, im Ganzen aber nicht genügend abgestufte und der Erstarrung zum Kunstbeamtentum ausgesetzte Personal aller Kategorien; der (auch kriegs-

mäßig betrachtet) höchst unzureichende Chor, das ausgezeichnete Orchester — sie alle bedürfen der Zufuhr frischen Blutes.
Der Schlüssel dieser notwendigen Reformen aber heißt Geld! Wo der städtische Zuschuß versagt, müßte in einer sprichwörtlich reichen Stadt, wie der unseren, private Munifizenz „einspringen“. Sie dürfte sich unseres Erachtens auch erstrecken: auf die ausreichende Versorgung dienstunfähig gewordener Choristen und Musiker, auf die Erhaltung schwer ersetzlicher kostspieliger Solisten, ferner auf die Förderung guter Volksvorstellungen, die (an Stelle der jetzt im vaterländischen Hilfsdienst so zahlreich veranstalteten Arbeitervorstellungen) nach dem Kriege dem nicht von der Goldwelle des Großhandels gehobenen, immer mehr aus den Tempeln der Kunst hinausgedrängten guten Bürgertum Gelegenheit böte, seinen Kunsthunger zu stillen; schließlich: in der teilweisen oder gänzlichen Finanzierung von Aufführungen anspruchsvoller Werke der jüngsten Kunst. Was andere, höherdotierte Bühnen (sogar große Hoftheater) nicht beschämt, das könnte dem bürgerlichen Frankfurter Theater zur Ehre gereichen. Hinwiederum ist vom Opernpublikum eine offenere, vorurteilslosere Haltung gegenüber den neuesten Schöpfungen zu wünschen.
Helft alle mit, den in den Frühnebeln eines neuen Menschheits-Tages tastend heraufschreitenden Suchern einer neuen Seelenheimat den Weg zu bereiten! Möge die Frankfurter Oper gleich dem Frankfurter Schauspiel hierin eine Mission erblicken. Auf daß sie ihr gewachsen sei, und mit den ihr an Mitteln und um eine alte Kultur überlegenen süddeutschen Hofopern in Wettbewerb treten könne, muß ihr im angedeuteten Sinne eine Regeneration zuteil werden. Die „gepflegte“ und fortschrittliche Frankfurter Oper ist eine Frage des Kulturwillens und des Willens zum selbstlosen Geldopfer. Es ist an den Frankfurtern, dieser Frage eine glückliche Lösung zu geben.

Inszenierungsprobleme

Von Karl Zeiß

Wer der Meinung ist, daß bei Aufführungen der Schaubühne lebendiger Streit der Meinungen nicht vermieden, sondern geradezu herbeigeführt werden soll, der wird es als ein erfreuliches Zeichen im vergangenen Winter begrüßt haben, daß die Neu-Inszenierungen von Schillers „Wilhelm Tell" und Goethes „Faust" in der ursprünglichen Gestalt (der sogenannte „Urfaust") zu lebhaftem Meinungsaustausch Anlaß gegeben haben. Begeisterte Zustimmung und heftiger Widerspruch stellte sich in beiden Fällen ein. Da diese beiden Inszenierungen die größte Zahl von Wiederholungen in der Reihe der Klassikeraufführungen fanden und vom Publikum am lebhaftesten begehrt wurden, so war ein schlagender Beweis für die Ansicht erbracht, daß die Bühne, wenn sie ein bedeutungsvoller Faktor im öffentlichen Leben sein will, lebendigsten Gedankenaustausch und durch ihn Klärung des ästhetischen Urteils wirken kann. Der Streit ist der Vater aller Dinge, sagt schon der alte griechische Philosoph, und nur ängstliche Spießergemüter scheuen vor ihm zurück. Doppelt verständlich, doppelt natürlich ist der Meinungsstreit im Bereich der Bühne, vor der sich ein Publikum mit den denkbar verschiedensten Anschauungen zusammenfindet. Das Publikum ist ja niemals eine einheitlich gebildete und einheitlich fühlende Masse. Es setzt sich vielmehr in der Regel aus drei verschiedenen Generationen zusammen. Da sitzen die Lobredner der guten alten Zeit aus den Tagen, als der Großvater die Großmutter nahm, denen die Sehnsucht nach der entschwundenen Jugend frühe erste Eindrücke golden verklärt und mit und neben ihnen die Männer und Frauen um die Mittagswende des Lebens, die auf dem Boden der eben durchgesetzten Lebens- und Kunstanschauung stehen, und endlich, von jedem fortschrittlichen Theatermann mit besonderer Liebe begrüßt, die stürmisch andrängende junge Generation, zukunftsfroh nach neuen Erkenntnissen ringend. Wie sollte unter diesen verschiedenen Generationen eine gemeinsam zusammenklingende Meinung möglich sein? Es ist nicht möglich, und es ist gut so; denn der Streit ist der Vater aller Dinge. Und wenden wir nun die Betrachtung von dem genießenden und aufnehmenden Publikum zu den Schaffenden auf und hinter

der Bühne, so ergibt sich erfahrungsgemäß das gleiche Beobachtungsresultat.

Es ist immer das gute Recht eines Bühnenleiters gewesen, die Werke unserer Klassiker mit seinen eigenen Augen anzusehen, mit seinem eigenen Gefühl zu ergreifen und der verstaubten Tradition den Krieg zu erklären. Immer wieder gilt es, die Klassiker neu der Bühne zu erobern; und daß sie die Möglichkeit zu solcher Neugewinnung bieten, verbürgt am ehesten ihre ewige Jugend.

Seitdem es eine Kunst der Regie und der Inszenierung gibt, vor allem seitdem wir von einem Gesamtkunstwerk auf der Bühne sprechen, d. h. seit den Tagen der Meininger und des Bayreuther Meisters, hat jede Generation der Bühnenleiter sich das Recht erkämpft, die Klassiker immer neu und eigen erstehen zu lassen. Dem Stil der Meininger folgte der Naturalismus und diesem wieder die buntphantastische, mit allen Mitteln neuzeitlicher Inszenierung und allen Mitteln modern-nervöser Menschendarstellungskunst arbeitende Art Reinhardts. Und nun, da jetzt ein neues Dichtergeschlecht vernehmlich an die Pforten der Bühne pocht, breitet sich eine neue Art auch über die klassische Inszenierung. Man entdeckt wieder einmal den Menschen und die menschliche Seele und sucht durch höchst gesteigerte innere Intensität das Wesen der Klassiker unserem Empfinden näher zu bringen. Meininger und Naturalismus erscheinen als Vorstufen, Reinhardt, der Bewegliche, stellt sich mitten in die neue Bewegung hinein. Aus all diesen Bewegungen wird schließlich eine alte Weisheit wiedergewonnen werden: zuerst das Dichtwerk! Das Erste ist das Dichterwort und der Menschendarsteller, der es kündet; dann, in voller Wichtigkeit für die Bühnendarstellung erkannt, kommt das äußere Bild. Beides muß sich in voller Harmonie zum Gesamtkunstwerk einen. In dieser schlichten Formulierung möge man das Ziel sehen, das ich den von mir geleiteten Theatern gesetzt habe.

In Frankfurt hat es die Entwicklung der Theaterverhältnisse und das Fehlen einer starken bildenden Kunst mit sich gebracht, daß gewisse der genannten Perioden ganz übergangen oder nur flüchtig gestreift wurden. Insbesondere wurden die Beziehungen des äußeren Bühnenbildes zur Darstellung in keiner Weise einer Klärung zugeführt. In



Frankfurt kann man sich in gewissen Kreisen nur schwer von der überladenen Makart-Piloty-Art im Historischen, in der modernen Innenarchitektur nur schwer vom wildgewordenen Jugendstil trennen, so künstlerisch vollendete Interieurs man andererseits wieder gerade hier sehen kann.

Von spezifisch moderner Regie hat man hier, bis zum Herbst 1917, fast ausschließlich durch die künstlerisch reizvolle Art des Regisseurs Karlheinz Martin einiges erfahren. So ist es für den Theaterleiter, der von auswärts kommt und sich in das Frankfurter Bühnenleben hineingestellt sieht, eine fast heitere Überraschung, daß man neuartige Inszenierungen der Klassiker in gewissen Schichten der Bevölkerung mit Schlagworten abzutun versucht, die aus einer ganz verstaubten Requisitenkammer geholt sind. Von älteren Bühnenfachleuten konnte man da z. B. anläßlich einer Hamlet-Inszenierung hören: „Haben Sie schon einmal auf der Terrasse in Helsingörs einen Vorhang gesehen? Ich nicht" (leicht ironisch). Man hätte dem Veteranen erwidern können: „Haben Sie auf der Terrasse in Helsingörs schon einmal ein aus Pappe und Holz konstruiertes Versatzstück gesehen?"
So werden aus Mißverständnis, Rückständigkeit und Mangel an Erfahrung Meinungskämpfe heraufbeschworen, die in anderen Kunstzentren, wo eine lückenlose Entwicklung vorlag, längst abgetan sind. Diese Art des Meinungsstreites ist überflüssig, da sie gänzlich unproduktiv ist.

I.

Wilhelm Tell

Als die gegenwärtige künstlerische Leitung des Schauspielhauses an eine Neuinszenierung von Schillers „Wilhelm Tell" ging, vernahm man bald aus dem lebendig sprudelnden Quell des Konversationszimmers, daß einzelne Kürzungen des Textes mit denen übereinstimmten, die Gerhart Hauptmann als Regisseur bei seiner „Tell"-Inszenierung im Berliner Künstler-Theater gemacht hatte. Im Nu war die Meinung verbreitet, das Schauspielhaus bringe einen „naturalistischen Tell". Schiller werde entweiht, zu grauem nüchternen Milieuabschreiber erniedrigt, verballhornt, geschändet! Man durfte wieder

einmal „gesittet Pfui" sagen. Es kam aber doch etwas anders. Selbst die wildesten Gegner des Experimentes sahen, als es an die Probenarbeit ging, daß hier kein anderes Ziel verfolgt wurde als das, was für jede Inszenierung zu oberst gilt: lebendigste Wirkung.

Die Berliner Aufführung vom Jahre 1912 (vgl. dazu die lebendig gefühlte Kritik S. Jacobsohns „Das Jahr der Bühne" III, S. 25ff) ging im primitiv Naturalistischen stellenweise zu tief hinab, (Der Titelheld als Höhlenbewohner!) sie zeigte hie und da noch zu sehr die naturalistische Doktrin, sie tilgte rhetorischen Aufschwung des Gefühls auch da, wo er in eine lebendig gegenständliche Darstellung hineingearbeitet werden konnte. Sie tilgte Melchthals berühmten Monolog: „O, eine edle Himmelsgabe ist das Licht des Auges" gänzlich. Solche Stilfehler suchte die Frankfurter Inszenierung zu vermeiden. Aber in der Hauptsache konnte sie Gerhart Hauptmann, dem Dramaturgen, folgen, denn er hatte, mit dem instinktsicheren Gefühl des Dichters für das Wesentliche, vor allem das „Freiheitsdrama" herausgearbeitet.

Die erste Szene des fünften Aktes schien ihm neben der Apfelschuß-Szene der Kardinalpunkt des ganzen Werkes. Das Volk, die Masse erschien als der eigentliche Held des Stückes, und Tell als der Vollstrecker des Volkswillens im Kampf gegen eine brutale Tyrannei, die das Volk mit Füßen trat. Deshalb konnte der vielumstrittene Monolog in der hohlen Gasse nicht nur aus Gründen dramatischer Energie-Verstärkung (mit Tilgung aller beschreibenden Partien) gestrichen werden. Wen interessiert in diesem Stadium der Handlung die Beschreibung der einzelnen Stände, die des Weges wallen (der sorgenvolle Kaufmann, der leichtgeschürzte Pilger usw.)? In einem Augenblick, wo alles zur Katastrophe drängt, duldet die Bühne keine Deskription mehr. Zu diesem Motiv der Kürzungen kam aber noch ein viel wichtigeres Moment hinzu, das aus der Gesamtauffassung sich ergab: die Entlastung Tells von dem Charakterzug lauernder Bewußtheit. Wir brauchen uns nun nicht mehr mit der Doktorfrage aufzuhalten, ob Tell ein Mörder ist, der aus dem Hinterhalt seinen ahnungslosen Gegner niederschießt. Wenn er in der hohlen Gasse hinter dem Busch hervortritt mit den Worten: „Du kennst den Schützen, suche keinen andern, frei sind die Hütten, sicher ist die Unschuld vor dir, du wirst dem Lande

nicht mehr schaden", da steht der heiligglühende Volksheld vor uns, der die Eidgenossen von unwürdigem Joch befreit.[1])

Die dramaturgische Einrichtung des Tell ging vor allem darauf aus, den Text von dem Odium des Deklamierstückes zu befreien. Der tönende Wortschwall, in dem der Tell gewöhnlich herunterrezitiert wird, macht eine durchgefühlte und in den Übergängen motivierte Menschendarstellung schwer möglich. Es wurde durch die Beseitigung der beschreibenden und rhetorischen Partien, durch Tilgung von chronikartigen Stellen für eine derartige Durchfühlung und Vermenschlichung Raum und Luft gewonnen. Die Spielmöglichkeit im Sinne der Menschendarstellungskunst wurde erhöht, und als das die Schauspieler merkten, gingen sie gern und willig mit. Wer im lebendigen Probenkonnex mit dem Schauspieler, dem Menschendarsteller steht, weiß, sieht, fühlt täglich, wie unter Umständen eine durchgefühlte Pause von unendlich größerer Wirkung sein kann, als die rhetorisch schönste Stelle, die uns als „Zitat" einst lieb und wert war. Es ist ganz selbstverständlich und braucht kaum gesagt zu werden, daß ein Dichter vom Range Schillers nichts geschrieben, nichts geschaffen hat, was nicht in irgend einem Sinne begründet ist. Aber Buch und Bühne sind zwei verschiedene Dinge. Es muß gekürzt werden. Wie das dramatische Kunstwerk eine Abbreviatur des Lebens ist, so ist wiederum die Bühnendarstellung eine Abkürzung des Dichtwerks. Man muß also kürzen,

[1]) Wie sehr der „Tell"-Monolog immer ein dramaturgisches Problem gewesen ist, erhellt auch aus einer interessanten Mitteilung in Ernst von Possarts Erinnerungen (Erstrebtes und Erlebtes, Berlin 1916). Da berichtet Possart von einer Debatte zwischen dem Herzog Georg von Meiningen und seinem damaligen Intendanten Friedrich v. Bodenstedt im Jahre 1868, deren Zeuge er war. Bodenstedt klagte über die neuere Willkür, Schiller realistisch zu spielen. Der Herzog schlug sich auf die Seite der „Neuerer" (1868!). Er meinte, Tell sei die Verkörperung der Naturkraft und des naiven Volksgeistes. Er falle durch den breit sentimental-philosophischen Monolog in der „Hohlen Gasse" aus der Rolle, der wortkarge Sohn der Berge. Er müsse auch vom Odium des Mordes befreit werden. Der Darsteller sei deshalb berechtigt, atemlos keuchend die Verse zu rezitieren. In der Aufregung begehe er dann einen Totschlag, keinen Mord. Die dramaturgische Grundansicht des Herzogs ist auch heute noch richtig, wenn wir auch gegen die schauspielerische Behandlung Bedenken erheben müssen. Wir gehen nur einen logischen Schritt weiter, wenn wir den Monolog auf das Notwendigste zusammenziehen.

und man hat es ja auch früher getan. Wer an irgend einem Theater sich ein älteres Regiebuch der stehenden, d. h. der abgestandenen Tell-Aufführung hervorsuchen läßt, sieht mit heiterem Erstaunen, wie unsere Alten, die so pathetisch die Heiligkeit des Dichterwortes verkünden, rücksichtslos gekürzt haben. Sie kürzten nur anders wie wir. Es kam ihnen weniger auf das dramatische Leben an, als auf die Erhaltung der rhetorischen Perlen.

Schillers Wilhelm Tell appelliert an die Jugend, so wenig es ein Stück für „Kindervorstellungen" ist. Die reifere Jugend der oberen Klassen unserer Gymnasien, die Studentenschaft sind sein bestes Publikum. Und vielleicht kann man sogar die schüchterne Hoffnung aussprechen, daß auch wieder einmal reife Männer anstatt das Varieté den „Wilhelm Tell" im Theater besuchen werden! Nun lag die Gefahr nahe, daß die neue Art der Tell-Inszenierung in Frankfurt bei den Lehrern des deutschen Unterrichts an den höheren Schulen, die von ihrem Standpunkt aus mit Recht die ungekürzte Dichtung ihren Schülern nahezubringen haben, Widerspruch erregen würde. Da war es denn ein doppelt erfreulicher Widerhall, den die Tell-Aufführung des Frankfurter Schauspielhauses gerade bei dem obersten Leiter des Frankfurter höheren Schulwesens, dem modern gesinnten Julius Ziehen, fand. Er schrieb mir nach der Aufführung u. a..: „Was die Streichung betrifft, so stehe ich bezüglich der „schönen Stellen" Ihrem Standpunkt ziemlich nahe und habe u. a. gegen die Kürzung des Monologs (hohle Gasse) keinerlei grundsätzliche Bedenken. Sie haben nach meiner Ansicht vollkommen recht, wenn Sie Streichungen vornehmen, um das Wesentliche der Handlung der Aufgabe der Bühne entsprechend hervortreten zu lassen. Die Wirkung des Monologs war zweifellos sehr viel stärker, als ich sie je vor dem ungekürzten Monolog empfunden habe . . . Nicht nur inbezug auf die bisher erwähnten Punkte ist mir die gestrige Aufführung geradezu ein Erlebnis gewesen. . . Es ist eine Darstellung der Schuß-Szene, wie ich sie auch nicht annähernd so packend jemals sonst gesehen habe. Die Beschränkung auf das Bild der Dorfstraße gegenüber den früher meist gebrauchten großen Landschaftsbildern war für die vortreffliche Darstellung die denkbar glücklichste Umgebung. Sie vermehrt noch die Wucht der Wir-

kung, die durch die deklamationsfreie Behandlung des Textes gerade in dieser Szene so prachtvoll erreicht worden ist."

Inwieweit die Vorstellung, die Walther Brügmann in Szene gesetzt hatte, all das Erstrebte erreicht hat in einer Zeit, die einer vollendeten Darstellung klassischer Werke so ungünstig ist, bleibe im übrigen dahingestellt. Mit den vollen Mitteln der Friedenszeit wäre einzelnes anders zu machen gewesen, und so bleibt auch hier in Zukunft noch manches nachzuholen. Jedenfalls hat die Vorstellung durch die lebendige Wirkung, die sie übte, den besten Beweis für die Richtigkeit des angewandten Grundsatzes ergeben. Wer den Tell als „Arienstück" auffaßt und unter allen Umständen seinen historischen Charakter gewahrt wissen will, der müßte in konsequenter Weise ihn auch schauspielerisch im Stil von 1805 darstellen lassen; denn der Dramatiker befindet sich ja beim Schaffen immer im Bann der jeweiligen schauspielerischen Ausdrucksart. Wer solchen zeitlich gegebenen Erscheinungen ewige Gesetzgültigkeit beilegt, mit dem wird nicht zu rechten sein. Lassen wir den „Historikern" in der Zunft und im Publikum ihre Neigung zu archaisierenden Experimenten. Wir wollen auf der Bühne Leben schaffen und dem Dramatiker zu seinem Recht verhelfen, der über seine Zeit hinaus gedichtet hat. Wer den Dichter und sein Werk liebt aus tiefstem Herzen, dem ist dieses Ziel die Hauptsache; und daß er ihn für unsere Zeit wiedergewinnt. Man hat Gerhart Hauptmann des Frevels am Schillerschen Werk geziehen. Wie sehr auch er dieses Werk liebt, möge eine Stelle aus einem Brief erweisen, den er mir im August 1917 schrieb: „Man müßte den Tell am Nachmittag schon anfangen, um besonders auch die erste Szene des fünften Aufzuges bringen zu können, die ich damals (im Jahre 1912) fertig inszeniert, aber dann, es tut mir heute bitter leid, nach der Generalprobe gestrichen habe. Wir wären sonst nicht vor 2 Uhr fertig geworden.

„Seht ihr die Feuerzeichen auf den Bergen?
Hört ihr die Glocken drüben überm Wald?
Die Feinde sind verjagt. Die Burgen sind erobert."

Das hätte ich zu einem rasenden Siegesjubel ausgebaut. Das sollte ein Befreiungs- und Freiheitsrausch ohnegleichen sein. Hier ist auch der wahre morgendlich glühende Alpenfirngipfel des herrlichen Stückes."

II.

Goethes Faust in ursprünglicher Gestalt (Urfaust)

Für einen Cyklus „Der junge Goethe“ im Frankfurter Schauspielhaus wurde auch der Urfaust vorgesehen. Nichts lag der Theaterleitung ferner, als damit der vollendeten Faustdichtung, wie sie als unser größtes dramatisches Gedicht im Spielplan unserer Bühnen heimisch ist, auf dem Theater irgendwie Abbruch zu tun. Eine Aufführung des ersten jugendlichen Entwurfs dieses glühenden Erzeugnisses der Geniezeit mußte aber den Bühnenfachmann lebhaft reizen, zumal in einer Stadt, in der er konzipiert und niedergeschrieben wurde. Nirgends zureichender begründet konnte eine solche Aufführung sein als in Frankfurt am Main, in der Stadt des jungen Goethe. Deutlich trägt die Dichtung in ihrer ursprünglichen Gestalt, bis in mundartlich gefärbte Einzelheiten hinein, das Gepräge der Frankfurter Sturm- und Drangzeit. Erich Schmidt, der Entdecker des Urfaust und sein erster Herausgeber, hat bei der Erklärung mancher Stelle sich bei Friedrich Stoltze, dem Frankfurter Dialektdichter, Rat und Auskunft geholt. Wenn auch beträchtliche Strecken der vollendeten Dichtung im „Urfaust“ fehlen, so hat doch Goethe mit der frühen Meisterschaft des Genies schon damals fast alles gestaltet, was an tief innerlicher Menschheitswirkung in der späteren klassischen Fassung wiederkehrt. Vor allem spielt sich die „Gretchen-Tragödie“, von keiner späteren Einschiebung unterbrochen, in voller und eindringlicher Gewalt vor uns ab und kommt in der Kerkerszene in ihrer elementaren erdgeborenen Prosaform zum tragisch erschütternden Abschluß.

Bei einer Inszenierung des „Urfaust“ ist es notwendig, sich ganz auf den Boden des erhaltenen Textes zu stellen und den Gedanken an das vollendete Werk beiseite zu lassen. Faust ist, wie ich schon vor der Aufführung ausführte, in dieser Fassung der Typus des jugendlichen Stürmers und Drängers, von Zweifeln und Qualen zutiefst erregt, aber von Problemen noch nicht so beschwert. Er schließt mit Mephisto keinen Pakt. Er braucht keine Verjüngung (wie es die später entstandene Hexenküche vornimmt). Er ist jung von Anfang an, glühend wie von neuem Wein! Gretchen ist deutlicher

noch als später das einfache Bürgermädchen, das Kind aus dem Volke, das aus Leidenschaft schuldig wird, die „Kindermörderin" im Sinne der zeitgenössischen Dramatik. Ihr ertönt am Schlusse kein „Ist gerettet" von oben, sondern ein hartes, mitleidloses „Sie ist gerichtet!" Und Mephisto ist eher ein spöttischer, skrupelloser Kavalier, als der dämonische Satan.

Wie angestrebt wurde, den schauspielerischen Aufgaben eine besondere Färbung zu geben, so mußte auch die Art der äußeren Inszenierung von dem herkömmlichen Bilde abweichen, in dem wir die große klassische Form des Gedichts zu sehen gewohnt sind. Jede Wirklichkeitsnachahmung im traditionellen Rahmen des 16. Jahrhunderts verbot sich von selbst. Eine besondere Schwierigkeit ergab zunächst die Wahl des Kostüms. Von literarhistorischer Seite ist die Anregung gegeben worden, die Tracht der Entstehungszeit des „Urfaust", der Sturm- und Drangzeit des 18. Jahrhunderts, zu wählen. Der Ausgangspunkt für diesen Vorschlag war wohl die Feststellung, daß Mephisto in der Schülerszene u. a. von Kaffee und Billard spricht. Aus diesem Anachronismus glaubt man die Berechtigung zu dieser Idee herzunehmen. Ihre Ausführung auf der Bühne aber — man denke nur an das Frauenkostüm — führt zu inneren Widersprüchen zum Geist des Werkes. Mir schien deshalb die Tracht der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts ungeeignet. Zum jungen Goethe des Urfaust paßt freilich das Kostüm der Voll-Renaissance, in dem wir Faust und Gretchen in der alten Malerei und auf der Bühne zu sehen gewohnt sind, noch weniger. Wenn es irgend eine Epoche in Goethes Leben gab, in der er zu dem von ihm freilich noch unklar empfundenen gotischen Stil ein inneres Verhältnis besaß, so war es die Straßburger und die spätere Frankfurter Zeit, jene Zeit, in der der Urfaust geboren wurde.

Wir erinnern uns der begeisterten Huldigung, die Goethe dem Meister Erwin von Steinbach in seinem Aufsatz „Von deutscher Baukunst" (1773) darbrachte, und wie er gegen die „Geschmäckler" seiner Zeit wetterte. Einen deutlichen Fingerzeig gibt uns da Goethe selbst, ohne es zu wollen, auch für das Kostüm seiner Faustdichtung. „Wie sehr unsere geschwinden Puppenmaler mir verhaßt sind, mag ich nicht deklamieren. Sie haben durch theatralische Stellungen, verlogene Teints und

bunte Kleider die Augen der Weiber gefangen. Männlicher Albrecht Dürer, den die Neulinge anspötteln, deine holzgeschnitzteste Gestalt ist mir willkommener." Der junge Albrecht Dürer, in dem die spätgotischen Elemente noch stark und rein hindurchleuchten, ward das Vorbild für die Tracht der Faust-Inszenierung. Und ist nicht die ganze Epoche der Spätgotik (bis zur Jahrhundertwende 1500) auch eine Sturm- und Drangzeit gewesen? „Den Taumel des Empfindens braucht sie, um sich über sich selbst hinauszuheben. Nur im Rausch spürt sie Ewigkeitsschauer. Diese erhabene Hysterie ist es, die vor allem das gotische Phänomen kennzeichnet." (Worringer, Formenprobleme der Gotik, 1912).

Was spärlich verwendet an Möbeln und Requisiten gebraucht wurde, hatte gleichfalls gotische Form. Aber wir haben uns viel zu lange beim „Historischen" aufgehalten, das an sich für die Art, die für eine literarische Besonderheit wie den Urfaust gegeben ist, gleichgültig erscheint.

Die Hauptsache für die Aufführung blieb die Dichtung selbst und die Möglichkeit, den Jugendentwurf mit seiner gedrängten Szenenfolge in raschem stürmischem Verlauf abrollen zu sehen. Darum durfte das Werk nicht mit der üblichen Bühnenmaschinerie beschwert erscheinen, nicht mit Verwandlungstechnik und den übrigen Künsten des Theatermeisters. Der innere dichterische Gehalt in seiner sprachlichen Form sollte rein und ungehemmt zu uns sprechen.[2]) Dieses Ziel wurde, — darin stimmte die Kritik völlig überein — in äußerster Strenge erreicht, und kein Wort des jungen Goethe ging verloren. Ein altmodisches Bestreben, vielleicht aber doch schon wieder neu! So ergab sich für das äußere Bühnenbild, die Umrahmung der Szene, ganz von selbst die Wahl der modernen Hilfsmittel der Regie: große Flächen, Farbe und Licht. Aber jedes der 21 Bilder des Urfaust war variiert in Tönung, Ausschnitt und Beleuchtung. Wer sich einverstanden erklärt, daß langherabwallende Stoffvorhänge Kirchenpfeiler vortäuschen, der darf konsequenterweise auch nichts dawider haben, wenn mit denselben Mitteln Häuser und Straßen angedeutet werden. Man mag darüber streiten, ob es nicht angezeigt gewesen wäre, in die Gartenszenen ein Stück

[2]) Einen sehr zuverlässigen Text für den Urfaust bringt die handliche Ausgabe im Insel-Verlag.



Natur hereinsehen zu lassen. Zugegeben! Aber das Grundprinzip läßt sich doch für eine solche bestimmten Zwecken dienende Aufführung kaum angreifen. Der Gedanke sollte ja überhaupt auf solche Dinge garnicht hingelenkt werden, sie sollten vor dem reinen Klang der Dichtung dem unbefangenen Hörer und Betrachter verschwinden.

Im übrigen möchte ich, um Mißverständnissen vorzubeugen, bemerken, daß ich das Prinzip der Stilisierung nur für bestimmte dramatische Werke für geeignet halte. Die Stilisierung, d. h. die Herausarbeitung der Grundmotive in großen einfachen Linien, paßt zu Werken besonderer Art, die an sich diesem Prinzip entgegenkommen. Also Werke mit mythischen Stoffen, mit heroischem Stil, wie Shakespeares „Lear" und „Hamlet" oder einzelne Dramen Hebbels. Im allgemeinen angewandt, würde diese Methode zu einer großen Einförmigkeit der szenischen Gestaltung führen, zu etwas akademisch Kaltem. Dagegen habe ich mich an anderer Stelle deutlich ausgesprochen. (Festschrift zur Eröffnung des neuen Königlichen Schauspielhauses, Dresden 1913). Bühnenarchitektur, Theatermalerei, Ausstattung der Szene und vor allem die Beleuchtung sind Faktoren geworden, die man nicht mehr mit Laubes ingrimmigem Wort von der „Tapeziererdramaturgie" abtun kann, zumal alle diese Elemente, im rechten Sinn verwandt und von einer höheren künstlerischen Anschauung geleitet, zu einer Vertiefung der künstlerischen Wirkung führen müssen und nicht zu einer Ablenkung auf äußere Dinge. Und ist es denn nicht gut, wenn wir aus dem nordischen Nebel unserer Abstraktion wieder einem sinnenfreudigeren Zeitalter entgegengehen? „Den Sinnen zünde Lichter an," so tönt es uns vernehmlich aus Goethes Pfingsthymnus.[3])

[3]) Das Problem der szenischen Darstellung wurde in Frankfurt a. M. in diesem Winter auch bei einer Inszenierung des Opernhauses lebhaft erörtert. Als es sich darum handelte, Franz Schrekers Oper „Die Gezeichneten" in der Kriegszeit zur Uraufführung zu bringen, stand ich vor der Wahl, die ursprünglichen Entwürfe Rollers mit einem Kostenaufwand, der ihre Ausführung selbst für die Wiener Hofoper unmöglich machte, zu akzeptieren, d. h. die Aufführung auch für Frankfurt unmöglich zu machen oder — auf einen anderen Ausweg zu sinnen. Dieser Weg wurde gefunden mit Zuhilfenahme stilisierender Elemente in der Umrahmung und der Architektur. Man ging auch hier auf einfache große Flächen und Linien aus. Aber dieses System hinderte nicht, daß man üppige Pracht in Gärten und Innenräumen zeigte, wo sie unbedingt nötig war, wie im III. Akt. Und der Komponist samt

Die Urfaust-Aufführung ergab Bilder von stärkster Eindruckskraft: Faust im Studierzimmer, nur von einem Lichtstrahl getroffen, sodaß rembrandtisch das Haupt des Titanen hervortrat, die farbige Gruppe der zechenden Studenten von mattem Ampellicht übergossen, die Landstraße (Kreuz am Wege), die Domszene, Valentin auf der Steinbank vor einem glatten, von unten angeleuchteten Vorhang; selbst die kurze Szene, „Nacht auf offenem Feld“ mit ihren expressionistisch abgerissenen sechs Sätzen, konnte dargestellt werden, und die gespenstisch, silhouettenhaft vor einem transparenten Vorhang vorbeistürmenden Figuren des Faust und des Mephisto blieben stark in Erinnerung. Nach der Domszene ergab die größte Wirkung auch szenisch die grandiose Kerkerszene in schlichtester Umrahmung, nur vom Zaubermittel des Lichtes unterstützt. Eine besondere Schwierigkeit bot anfangs die Szene der „Mater dolorosa“. Das übliche Muttergottesbild, wohin es auch immer gestellt wurde, erwies sich in der gewählten Umgebung als unmöglich. So entschloß ich mich, von jedem Requisit abzusehen. In einem langen schmalen Ausschnitt, an gotische Altarbilder gemahnend, erschien Gretchen im Gebet auf die Knie geworfen, ganz nach vorn gewendet, mit gefaltet erhobenen Händen, von oben scheitelrecht vom Lichtstrahl getroffen. In der Sprache der Bühnentechnik heißt der Linsenapparat, durch den das Licht im Kegel durchbricht und senkrecht nach unten geworfen wird, sinnig und poetisch zugleich „Das Auge Gottes“.

Mit besonderer Sorgfalt wurde für die Faust-Aufführung die Musik ausgewählt: für den „König von Thule“ die alte Komposition des Freiherrn von Seckendorff, für Mephistos Lied „Es war einmal ein König“ Beethovens Vertonung, für „Es war eine Ratt im Kellernest“

den auswärtigen Theaterfachleuten, die der Uraufführung beiwohnten, waren überrascht von dem Reichtum der Szene. Die Entwürfe Delavillas hatten die richtige Mittellinie eingehalten. Denjenigen, die nur das schätzen, was viel Geld kostet, sei hier verraten, daß die Ausstattungskosten der Oper immer noch beträchtlich höhere waren, als sie sonst hier aufgewendet zu werden pflegen. Man wird mir gewiß zustimmen, wenn ich sage, daß es richtiger ist, ein neues bedeutsames Musikdrama mit möglichen Mitteln aufzuführen, als es mit der Motivierung, seine Ausstattung erfordere Unsummen, abzulehnen. Auch für den Weg, den ein solches Werk von den großen Opernbühnen zu den mittleren machen soll, ist ein solches Vorbild jedenfalls ermutigender, als das imaginäre andere.

die Komposition von Anton Fürst Radziwill. Von erschütternder Wirkung in der Domszene erwies sich die wenig bekannte Musik von Franz Schubert zu den „Exequien der Mutter Gretchens".
Die Frankfurter Aufführung des „Urfaust" war im eigentlichen Sinn des Wortes die erste Aufführung des Werkes, denn hier wurde zum ersten Mal versucht, das szenische Problem des Urfaust zu lösen, ihm eine Darstellung und Inszenierung abweichend von der der vollendeten Dichtung in einem besonderen Charakter zu geben. Die einmalige Aufführung des Urfaust in Weimar bei der Versammlung der Goethe-Gesellschaft (1912), sah von solch stilistischem Bemühen gänzlich ab und gelegentliche Aufführungen in studentischen Vereinen kommen ja in dieser Beziehung garnicht in Frage. Die Frankfurter Aufführung, als literarisches Experiment gedacht, wurde zu einem großen Publikumserfolg und erlebte in den beiden letzten Monaten der Spielzeit Mai-Juni über ein Dutzend Aufführungen.

Der Spielleiter und der Statist

Von Walther Brügmann

Der Statist! Man kennt ihn. Er ist überall derselbe. Er bildet (in der Regel für 50 Pfennig) die erregte Volksmenge, er kämpft in Schlachten und paradiert in festlichen Aufzügen. Seine Trikots ziehen Wasser in jeder — auch in Fleisch-Farbe, seine Perrücke deckt selten das eigene üppige Haupthaar, und sein Antlitz, vom Theaterfriseur lieblos und grell bemalt, blickt bald unbekümmert, bald erstaunt in den Zuschauerraum und die fremde Welt um ihn. Zuweilen krampft er aufs Stichwort einen Ausdruck, eine Gebärde — doch es geht nicht ohne ihn. Das Machtwort des Meininger Herzogs zwang Schauspieler an seine Stelle, aber das war eine Ausnahme.

Seit Brahm und Reinhardt ist die Belebung der Masse wieder ein Problem der heutigen Bühne geworden, und namhafte Regisseure haben versucht, auch den Opernchor aus den Banden ergrauter Tradition zu lösen. Diese Versuche sind mitunter überraschend gelungen. Nicht etwa nur, weil man (was sich von selbst versteht) dem Statisten die äußerliche Pflege der Erscheinung angedeihen ließ, sondern weil man ihn „von innen heraus" (wie die Expressionisten sagen), erweckte und neu gestaltete. —

Wer ist der Statist? In der Regel (vom festverpflichteten Chormitglied abgesehen) ein junger Mann, den die Liebe zur bunten Welt des Scheins zum märchenhaften „hinter den Kulissen" zwingt. Ihm bedeutet das Theater keinen Erwerb, sondern ein Erlebnis. Er bringt also eine gesteigerte seelische Stimmung mit — freilich mehr rezeptiver als schöpferischer Art. Er soll aber „geben", darstellen, lebende Figuren schaffen. Sein Belehrer ist der Statistenführer. Der sagt ihm: Also wenn ich winke, stürzt ihr alle raus und schreit: Nieder nieder (oder: Rache, Rache und dergl.) Na und dann müßt ihr „teilnehmen an den Vorgängen". Der Statist tut nach Vorschrift und — nimmt teil als interessierter und glücklicher Zuschauer aus nächster Nähe. So in hundert Spielarten erfüllt der Statist die Bühne mit „Leben". Damit kann die Massenwirkung nicht über den Eindruck hinaus gesteigert werden, als ihn etwa auch Ausstattungs-Theater vermitteln: Man stellt die Bühne voll lebender Versatzstücke.

Wie nun gelangt der Spielleiter zur „Seele“ seines Volkes? Es ist zunächst unbedingt erforderlich, daß er sich persönlich „mit der Masse“ auseinandersetzt und zwar, man möchte fast sagen, individuell. Er mache sich die gesteigerte seelische Aufnahmefähigkeit, die Lust-Empfindung des Einzelnen zu nutze und beginne damit, jedem Einzelnen die Wichtigkeit seiner Person im Rahmen des Ganzen zu suggerieren. Er verlange (wie beim Schauspieler) zunächst keine Geste, keine Bewegung, die nicht aus der Stimmung herausgeboren ist und sorge vor allem anderen für ein restloses Verständnis und Erfassen der Situation. Er rege die Phantasie seiner Leute und eine unmittelbare Freude am Erleben an. Er lese auf allen Gesichtern, helfe dem Einzelnen nach, geleite ihn über unsicheren Boden hilfloser Ungeschicklichkeit auf feste Bahn. Er finde und erfinde tausend Kunstgriffe und Mittelchen, jeden zu beschäftigen. Kein matter Blick, keine (in geforderter Anspannung) unbelebte, gleichgültige Handhaltung entgehe ihm. Die schon Bühnensicheren stelle er vor kleine Spezialaufgaben, er dichte, wo es angeht, Nebenhandlungen, Spiel und Gegenspiel in das Spiel der Menge. In jedem Einzelnen muß er die felsenfeste Überzeugung wecken: ich bin ein Teil des Ganzen, und sei es auch nur ein Zahn an einem Rädchen des Gesamtuhrwerkes. Stolz muß er blühen sehen! „Wir“ haben „gewirkt“. — „Als wir kamen, da . . .“ Das schafft wechselseitigen Eifer und Selbstkontrolle. Was sich bei öffentlichen Aufläufen, Feiern, Versammlungen von selbst einstellt, die Massensuggestion, die fange er für die flüchtige Minute einer Bühnenstunde in festgefügte Form. Aber immer gehe er vom Einzelnen aus, jeder wirke im Gefühl seiner Individualität. Da helfe man ihm nun auch durch Maske und Kostüm. Ratschläge genügen beim Darsteller, der Statist braucht die formende Hand. Und hat der Statist erst einmal das Gefühl: Du bist nicht das in Witzblättern verhöhnte, verunglückte Wesen, das mit der Hellebarde Wälder und Granitsäulen wanken macht, sondern ein wichtiger Faktor neben anderen, dann vergißt er, daß er eigentlich aus Neugier kam und wird sich eines neuen Wertes bewußt. Er darf sich keinen Augenblick unbeobachtet glauben, er darf nicht untergehen im Gewoge der Menge. Wenn er, gerade er, jetzt in dem Augenblick aus der Stimmung fällt, habe er das Gefühl, als sei er ein Klecks

auf dem Bilde. Nur so war es denkbar, daß Brahm zu der unvergleichlichen Wirkung seiner Weber-Szenen gelangte; und es gab bei ihm als Statisten mitwirkende Bühnenarbeiter, die jede Anerkennung dieser Vorstellung mit persönlicher Genugtuung und eigenem Stolz quittierten.

Ein Musterbeispiel für die Möglichkeiten, die (bei allerdings angestrengtester Arbeit) in völlig unausgebildeten Dilettanten stecken, bot wohl die bekanntgewordene „Räuber"-Aufführung der Leipziger Gymnasiasten zu Lauchstädt 1912. Es handelte sich um nichts Geringeres, als Schillers eigenem Wunsche folgend dies Stück des Neunzehnjährigen von halbwüchsigen Knaben darstellen zu lassen. Nach freilich monatelangen Proben gelang dieser Versuch so restlos, daß schon mehrfach große Theater beim Räuber-Chor zur intensiven Mitwirkung von Schülern höherer Schulen mit ähnlichem Erfolge schritten. Was bei dem Roller-Auftritt an gesteigerter Empfindung, an bis in die letzten Nervenfasern durchfühlter Raserei, an Wildheit der Bewegung, an disziplinierter Selbstbeherrschung, Gebundenheit und wiederum an elementaren Ausbrüchen da erzielt wurde — und zu erzielen ist, geht weit über das hinaus, was selbst der geübte Statist bester Qualität zu leisten vermag. Es war damals der allgemeine Eindruck, daß diese fünfzig Jünglinge geradezu die Notwendigkeit erwiesen, Schillers Pennäler-Stück voller Pubertätserschütterung, abgesehen von den Hauptrollen, nur noch von jungen unreifen Menschen darstellen zu lassen.

Die jungen Menschen entfesselten hier schon fast verloren geglaubte Jünglingseigenschaften, und mit Erstaunen bemerkte man, wie aus dieser Knabenmasse die Schreie der Empörung, der Wut und des Hohnes herausschrillten, anschwollen und brausten. Das erreicht aber nicht bloße Regie allein, sondern dazu gehört eben die erregte Gefühlswelt jedes Einzelnen und seine ganze Hingabe. (Es ist übrigens keiner später Schauspieler geworden!)

Nur so erwächst Freude und Stolz aus Mühen, nur die „Freude an Werk und Wirken" bringt Leistungen hervor, und es ist am Spielleiter, die Freude bei allen — nicht zuletzt beim Statisten — zu wecken.

Vom Wesen der Regie

Von Gustav Hartung

> Die Schauspieler allein schaffen es wirklich nicht.
> Die Primgeiger nicht. Es muß einer am Pult stehen.
> Alfred Kerr.

Von der Regie als Kunst

I.

Das Ansteigen der Schätzung, welche die Tätigkeit des Regisseurs seit zwei Jahrzehnten in der deutschen Theaterkritik erfährt, bringt im Gefolge sich mehrende Stimmen, die eine schon eingetretene Überschätzung bekämpfen: Warnungsrufer, die schon deshalb verfrüht auf dem Plan erschienen sind, weil die Arbeit des Regisseurs noch am Anfang ihrer Entwicklung als Kunstübung steht; weil der volle Umfang ihrer Vorbedingungen und Möglichkeiten vielleicht von einem Dutzend der Männer unter den fünfhundert, die heute an deutschen Bühnen das Regie-Amt verwalten, erst erkannt wird; weil somit, endlich, eine Erschöpfung dieser Kunstübung noch nicht erreicht sein kann.
Daß die Regie, als Kunst kaum anerkannt und schon befehdet, so wenig Begabungen zählt, liegt (bei Seite die Scheu: materielle Fragen im Bezirke der Kunst zu erörtern!) an den schlechten finanziellen und künstlerischen Voraussetzungen der Regisseur-Laufbahn: noch immer werden die ersten Darsteller besser bezahlt als die ersten Regisseure (und es wird deshalb der erfolgreiche Schauspieler, wenn er Regiebegabung besitzt, diese immer nur neben der schauspielerischen, in Halbheit, entwickeln), und trotz langsam wachsender Anerkennung ihrer Wichtigkeit für die künstlerische Geschlossenheit der einzelnen Aufführung wie für die Entwicklung der gesamten Theaterkunst ist ihnen die Mehrzahl der Bühnen verschlossen, weil viele Direktoren nicht den Ehrgeiz haben, gute Theaterleiter zu sein, sondern schlechte Regisseure: auf diesem Gebiete scheinen ihnen die Erfolge schneller und sichtbarer zu reifen als auf jenem. Bezeichnend dafür: die Gestaltung der Berliner Theaterverhältnisse im letzten Jahrzehnt; es gibt dort nicht eine Bühne, die dem angestellten Regisseur Entwicklungsmöglichkeit bietet: überall ist der Direktor der erste Regisseur, und die hinter ihm verbleibende Position entbehrt jeglichen künstlerischen Reizes. Berlin kann der Regis-

seur heute nur auf dem Umweg über eine Theaterleitung (für die ihm vielleicht alle Begabung fehlt) erobern.

II.

Wer heute von Überschätzung der Regiekunst schreibt, verwechselt meistens die Art der Ausstattung mit dem Wesen der Regie: d. h. er steht, ist er Kritiker, ihm in beschämender Ahnungslosigkeit gegenüber. Er sieht in dem Regisseur, wie frühere Theaterzeiten, nur den Arrangeur der Szene und, vielleicht, einer gefälligen Darsteller-Gruppierung; er fühlt aus einer Aufführung nicht heraus, ob ihr Leiter eine innere Beziehung zu der aufgeführten Dichtung und den sie darstellenden Schauspielern gehabt hat oder nicht; er kann also auch aus der Art der Darstellung, ihrem Rhythmus und ihrer Dynamik, aus dem Verhältnis zwischen Gestaltung der Theaterszene und innerem Gehalt der Dichterszene, zwischen geistigem Inhalt und schauspielerischer Bewegung, aus dem, was vom Dichterwort fallen gelassen und was davon hervorgehoben wurde (und aus der Art: w i e es fallen gelassen und wie es hervorgehoben wurde), er kann aus dem Stil der Aufführung die Qualität des Regisseurs nicht erkennen, für die einzig maßgebend war, ist und bleiben wird: wie klar er den Sinn des Kunstwerks herauszuarbeiten verstand und wie rein er seinen Gefühlswert zur Erscheinung brachte.

Denn das ist seine Aufgabe: für die sprachliche Form, die der Dichter seinem seelischen Erlebnis gab, den darstellerischen und szenischen Ausdruck zu finden: und je einfacher die Mittel sind, mit denen dieser Ausdruck erreicht wird, umso größer ist auch die Kunst des Regisseurs.

(Während es die Größe einer schauspielerischen Leistung anzeigt, wie stark der Darsteller diesen Ausdruck zu erfüllen imstande war; und den Umfang seiner Begabung: wie weit die Kräfte seiner Seele in dichterisches Erleben reichen und wie reich sein Ausdruck dafür ist.)

Die Fälle, in denen tatsächlich vor der Regieleistung gewarnt werden müßte, werden meistens nicht erkannt, weil in ihnen am ehesten Leistung des Schauspielers und des Regisseurs auseinandergehalten werden können: es sind jene Aufführungen, in denen der Regisseur dem Werke einen Ausdruck aufzwingt, — der ihn selbst in Szene setzen soll.



III.

Eine Kunst, die am Anfang ihrer Entwicklung steht und schon so mißverständlicher Auffassung begegnet, fordert die, die sie üben, und jene, die als teilnahmsvolle Zuschauer die Entstehung ihrer leicht vergänglichen Werke erleben, zu Erklärungen heraus, durch die sie dem Verständnis der Öffentlichkeit nähergebracht werden soll. Es wird denn auch kaum von anderen Künstlern so viel über ihre Arbeit geschrieben wie von den Regisseuren: da aber von fünfhundert Namen, die heute auf deutschen Theaterzetteln verantwortlich für den Gesamtcharakter einer Aufführung zeichnen, kaum zwölf für ihren künstlerischen Charakter bürgen, so muß der Wert der Veröffentlichungen darüber fast notwendig im selben Verhältnis stehen. Da ferner die 12 von ihrer Arbeit aufgefressen werden (denn kein anderer Beruf erfordert so die letzte Hingabe wie der künstlerische; jeder andere Beruf ist vom Menschen angenommen, der künstlerische „besitzt" ihn), so bleibt ihnen, auf die es ankommt, nicht Zeit, Kraft, Lust über das, was sie schaffen, auch noch auszusagen: von Otto Brahm, Richard Vallentin, Max Reinhardt, den drei größten Regisseuren der letzten Epoche, liegt aus der Zeit ihrer Theatertätigkeit keine Äußerung über ihre Schaffensart vor: dabei kam Otto Brahm aus dem Schriftstellerberuf und war Richard Vallentin und ist Max Reinhardt keineswegs unerfahren in der Kunst, geistige Arbeit schriftlich auszudrücken: ihre Regiebücher zeugen davon. Von drei Büchern über Max Reinhardt aber ist das eine Werk eines Kritikers: Siegfried Jacobsohn, und gibt nicht die Entstehung der Aufführungen, sondern ihren Eindruck; das andere: Max Epstein, eine leider in wesentlichen Teilen aus Prozeßakten zusammengetragene Gründungsgeschichte der Reinhardtschen Theater; das dritte: Heinz Herald, aus der Umgebung Reinhardts erwachsen und mit dem Anspruch: das Wesen seiner Regieführung zu treffen, schildert, allenfalls, die literarischen und allgemein-künstlerischen Voraussetzungen der Regiearbeit: nicht die Arbeit selbst.

Wer in sie sich einfühlen will, dem bleibt ein Weg: den Kritiker zu lesen, der Reinhardt als künstlerische Persönlichkeit am stärksten bejaht: Siegfried Jacobsohn, und jenen, der ihn im tiefsten verneint und gegen ihn Otto Brahm auf das Postament der Kunst erhebt: Alfred

Kerr (in der ersten Reihe seiner „Gesammelten Schriften“: Die Welt im Drama); er wird eine Anschauung davon bekommen, was hier unter dem Begriff verstanden ist: Regie als Kunst.

IV.

Denn es gibt vortreffliche Vorstellungen, hinter denen ein Regisseur von hoher Kunstfertigkeit spürbar wird und die doch mit Kunst nichts gemein haben: Lustspielaufführungen von einer Ausgeglichenheit der schauspielerischen Kräfte, Sauberkeit im technischen Aufbau und Ablauf, Zielsicherheit in der Pointierung, daß sich das Publikum der Tätigkeit seiner Lachmuskeln nicht zu schämen braucht; Schauspielaufführungen, in denen Regisseur und Darsteller jeder Steigerung bis in die letzte Möglichkeit nachgegangen sind; in denen jede Stimmung ihre Tönung bekommen, jede schauspielerische Leistung besonderes Gesicht gewonnen hat: und die doch mit Kunst nichts gemein haben. Es sind technische, es sind, meinetwegen, artistische Leistungen von bewunderungswürdiger Bildung: künstlerische Leistungen sind es nicht. Die Regie als Kunstübung beginnt erst, wo es darum geht, durch die Aufführung einer Dichtung das seelische Erlebnis fühlbar zu machen, aus dem sie geboren wurde.

(Wie ein Komiker nicht schon deshalb ein Künstler ist, weil er komisch ist; erst: wenn hinter seiner Komik ein seelischer Gehalt sichtbar wird.)

V.

Diese Erkenntnis muß sich durchsetzen: daß mangelndes Unterscheidungsvermögen zwischen künstlerischer und gewerblicher Arbeit die Schuld an der Vereinzelung theaterkünstlerischer Gesamtleistungen trägt und die Entwicklung des Theaterwesens zur Theaterkunst hemmt, weil es an die Beurteilung unterschiedlichster theatralischer Veranstaltungen vom gleichen Standpunkt aus geht. Der allgemeine Jammer um den Niedergang deutschen Theaters, wie ihn die Jahre immer wieder bringen, ist Blasphemie: es hat die Zeit der Höhe nie für die Gesamtheit der Bühnen, immer nur für eine einzelne gegeben: Herzog Georg von Meiningen, Brahm, Reinhardt (als noch die schauspielerischen Kampfgenossen seiner Anfänge um ihn versammelt waren). Davor lag die Epoche der großen Schauspieler: Schröder, Ekhof, Iffland; und als Übergangsstadium die Zusammenfassung der Kräfte im Burg-



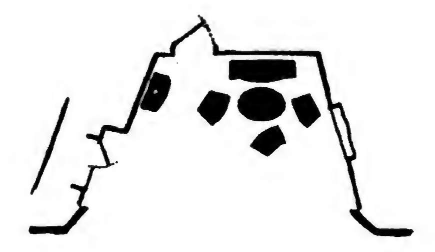
theater durch Laube: dessen gerühmte Regiekunst, sind die Schilderungen der Zeitgenossen verläßlich, im Sinn hier vertretener Anschauung Kunstgewerbe war. (Es hat die Fassung der Kunst, nicht ihren Inhalt.)
Der Inhalt der Kunst aber ist das Erlebnis; in den Kampf um den Ausdruck stürzt es den Künstler; die Überzeugungskraft der Lösung gibt ihm den Wert: dem Dichter, dem Schauspieler, dem Regisseur.

Von der Kunst der Regie

I.

Dichterszene und Theaterszene. Die heutige Theaterszene ist meist noch nach aufführungs-praktischen, nicht nach inner-künstlerischen Gesichtspunkten gebaut: der Raum in seiner Gestaltung unterstützt — wenn er das überhaupt tut — den Stimmungsgehalt der Dichterszene (durch Farbe, Licht), nicht ihren geistigen (durch Architektur); er gibt die erforderliche Anzahl Türen für die Auf- und Abgänge der Personen, die zur Handlung oder Milieu-Andeutung nötigen Fenster: selten, daß Türen und Fenster im Raum nach ihrer Bedeutung für die dichterische Absicht in ein Verhältnis zueinander gebracht sind. An der Gestaltung der Theaterszene für Paul Kornfelds „Verführung" sei dies beleuchtet.
Die erste Szene des Dichters: „Zimmer bei Veilchen" erfüllt in knapper Form die Forderung der Dramaturgie nach schneller Exposition: alle Hauptpersonen (bis auf die des zweiten Teils: Wilhelm) werden vorgestellt, monologisch der seelische Zustand Bitterlichs bloßgelegt, in Auseinandersetzungen mit blutsverwandten Mädchen seine und ihre Stellung zu ihm und seiner Mutter festgestellt, das Eingreifen der „Verführerin" Ruth (zu neuem Lebenskampf) vorbereitet: Wenn der Raum dieser Szene bei so mannigfachen Zwecken, denen er dient, durch seine Anordnung einen betonen wollte, würde er der dichterischen Absicht vorgreifen, indem er zum Ausdruck brächte: aus dieser Szene, Publikum! erwächst der Konflikt; der Regisseur würde analysieren, statt gestalten.
Die Aufgabe war also, eine Szene zu stellen, die ohne besondere Betonung — es handelt sich um kein Milieustück! — das Milieu anzeigt, aus dem Bitterlich kommt, soviel Sitze bietet, als auf einmal von

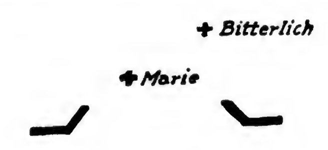
den Personen gebraucht werden und zugleich schon anzudeuten: die Dekoration in diesem Stück kann nur Hintergrund für Vorgänge der Seele sein.
Es wurde ein Wohnzimmer geschaffen, das die beiden notwendigen Türen, eine Flügeltür zum Eingang, eine kleine Tür zu den Innenräumen und nur die Möbel aufwies, welche das Bürgertum des Hauses dokumentieren konnten; ein siebenarmiger Leuchter und ein Familienbild verrieten die Konfession, und die Gestaltung des Raumes: eine vorspringende Ecke schob alle „wirklich" vorhandenen Gegenstände vom Zuschauer ab dem Hintergrunde zu, bereitete die in den nächsten Bildern immer stärker hervortretende Entwicklung der Dekoration vom Naturalismus zur Betonung des Wesentlichen vor.



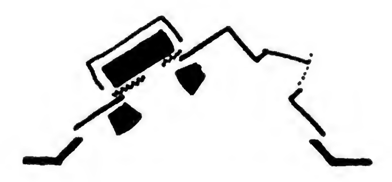
Die zweite Szene: „ein anderes Zimmer bei Veilchen" bringt die Verirrung Bitterlichs in das Schlafzimmer Maries und das Auftreten ihres Bräutigams, der von Bitterlich bekämpften Personifikation bürgerlicher Trivialität, und dessen Tötung (woraus die Weltflucht Bitterlichs ins Gefängnis und daraus wiederum die Verführung Bitterlichs zum Leben durch Ruth erwächst). Das Schlafzimmer muß durch ein Bett angedeutet werden, da Bitterlich nach dem Willen des Dichters sich darüber zu werfen hat, für die ruhende Marie ist ein Sessel notwendig, wie auch für Bitterlich, der in einem Monolog an die Schlafende seine Gefühle für das andere Geschlecht überhaupt zergliedert; die Stellung des Schauspielers für solchen Monolog, sollen nicht Teile verloren gehen, ist gegeben: er muß fast ganz zum Publikum stehen



oder sitzen und der Platz der monologisch apostrophierten Person ihm dafür die natürlich erscheinende Gelegenheit bieten. Die Linie für den ersten Teil dieser Szene und damit die Gestaltung des Bühnenbildes ist dadurch bedingt:

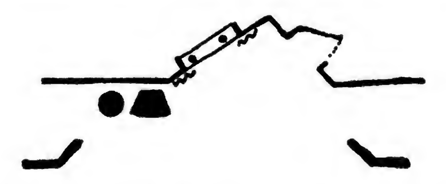


Der erste Teil der Szene aber ist wiederum nur Vorbereitung für den zweiten: das Auftreten und die Ermordung des Philister-Bräutigams: es muß, trotz des Erscheinen Bitterlichs, die Empfindung der Erwartung beim Zuschauer bleiben: die Tür also, die den entscheidenden Auftritt bringt, so stark im Raum betont sein, daß sie die Erwartungs-Empfindung aufrecht erhält und der neu auftretenden Figur einen Hintergrund gibt, von dem sie sich bildmäßig wirkungsvoll abhebt. Dieser Eindruck wurde durch Linienwirkung erzielt:



Die Tür in der schmäleren der beiden Bühnenwände wurde schräg gegen die breitere Bühnenwand gestellt, deren Linie dadurch auf die Tür wies. Den Eindruck der Linie aber unterstützte die Stellung der Möbel: Bett, Sessel, die ebenfalls dem Blick die Richtung auf die Tür gab.
Die Hauptszenen des zweiten Teils spielen sich in einem Zimmer „im Hause des Dr. Vogelfrei“ ab, wo die Vergiftung Bitterlichs durch den Bruder der Ruth, Wilhelm, vorbereitet, dieser aber schließlich von

seinem Opfer gezwungen wird, in dem anschließenden Zimmer sich zu erschießen. Die Flaschen, die das Gift enthalten, sollen auf der Fensterbank stehen, das Erschießen seines Gegners soll Bitterlich an der Tür lauschend abwarten. Wieder wird vom Dichter verlangt, nur das ihm Wesentliche der Dekoration in die Erscheinung treten zu lassen: nicht eine beliebige Zahl von Fenstern, sondern das Fenster, auf dem, durch die ganzen Szenen Gefahr für Bitterlichs Leben kündend, die Giftflaschen stehen; nicht die Türen, durch welche die Personen auf- und abgehen, sondern die eine Tür, hinter der Wilhelm gezwungen sein Leben beendet. Die Auf- und Abgänge wurden deshalb hinter die Szene verlegt: es waren für sie keine Türen sichtbar; die Tür aber, auf die es dem Dichter ankam, wurde zu dem Fenster, das die Giftflaschen beherbergte, durch zwei sich schneidende Linien in Beziehung gestellt:

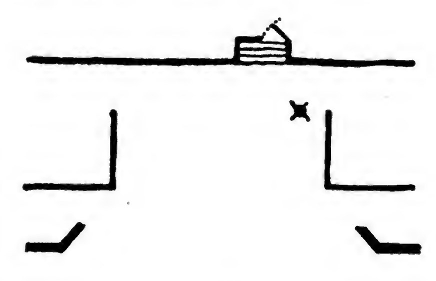


Die nächste Szene: „Straße vor Dr. Vogelfreis Haus; früher Morgen" brachte die Verlegung der szenischen Schwierigkeiten von der Gestaltung des Raumes auf die Verteilung des Lichtes. Dr. Vogelfrei stürzt hilferufend aus seinem Haus, die Menge strömt zusammen: Strolche, Frübarbeiter, Nachtbummler. Ehe sie aber noch begreifen kann, was vorgegangen ist: ehe also die Menge aus Stumpfheit zu Aktivität erwacht, huscht hinter Vogelfrei die Mutter aus dem Haus und kämpft verzweiflungsvoll für ihren Sohn: „Der Herr ist ein wenig aufgeregt; er ist nicht ganz gesund; — — — er hat immer die Idee, daß ein gewisser Bitterlich, ein Verbrecher, der aus dem Zuchthaus entsprungen sein soll, in seinem Haus versteckt ist." Vogelfrei wird ins Haus geführt, das Volk bleibt stumpf: ein Aufschrei gepeinigter Kreatur hat es einen Augenblick auf dem Weg festgehalten, noch ehe er aber

an das Gefühl kam, ist er schon verklungen: „Geht nach Hause! Es war eben ein Kranker, jetzt ist ein Doktor oben und alles ist zu Ende! Nichts mehr zu sehen! Marsch! Alles zu Ende!“ murmelt ein schlaftrunkener Schutzmann.

Die Aufgabe war: Vogelfrei ins Licht zu setzen und doch nicht deutlich die Erscheinung zu bringen; für Augenblicke die Mutter ins Licht zu rücken und wieder gespensterhaft in Finsternis zu tauchen. Die Menge mit den Häusern schemenhaft zusammenwachsen zu lassen.

Die Bühne bildete ein Quadrat zwischen vier Straßenecken im Zwielicht des Morgens. An der einen Ecke eine Straßenlaterne, deren Licht mit dem des Morgens kämpfte. Ihre Ausstrahlungen trafen schwach die Umrisse der Haustür im Hintergrund, in welcher der schreiende Mann erschien. Die Leute sammelten sich an den andern drei Straßenecken. Die Mutter wird für Augenblicke sichtbar, wenn sie an der Laterne vorbei von einer Gruppe zur andern huscht. Fahler Morgentraum: die Wirkung war erreicht.



II.

Erforschung der dichterischen Absicht. In Carl Sternheims Komödie „Perleberg“ ist der Ausgangspunkt der Handlung die Idee eines Gastwirts: zur Hebung des schlechtgehenden Gasthofes das in märkischer Wüste gelegene Nest zum Kurort emporzuschwindeln. Die Idee hat Erfolg: ein kranker Volksschullehrer kommt als erster Gast und ist, zur Überraschung der Leute auf der Bühne und im Publikum, nicht entsetzt: er fühlt die Liebe des Schöpfers auch in

der dürftigen Landschaft und findet sie schön als ein Stück seiner Natur.

Die szenische Aufgabe scheint eindeutig gestellt: die Bühne so trostlos einförmig als nur denkbar zu gestalten, damit die Seele des Lehrers ergreifend gut erscheint.

Bei der Frankfurter Uraufführung war die Wirtsstube schmutzig-grau getüncht, langweilig die Raumgestaltung, trüb der Ausblick durch ein Fenster auf nahe gelegene Mauer, abgenutzt das schäbige Mobiliar. Im zweiten Akt ein Hof zwischen kahlen Häusern, in der Mitte ein Baum mit spärlichen Blättern, im Hintergrund ödes Rübenland.

Bei der Berliner Aufführung, die ein halbes Jahr später folgte, sah man beim Aufgehen des Vorhangs ein leuchtend grünes Wirtszimmer, Fensterchen mit entzückend gerafften Gardinen, auf verlockend sauber gedeckte Tische; sah Möbel, deren Anfertigung unzweifelhaft einem Kunstgewerbler übertragen war, und eine Treppe, mit erlesenem Geschmack in den Raum gesetzt. In jedes Zuschauers Brust entstand nur ein Wunsch: Wenn doch schon Ferien wären, daß wir nach Perleberg könnten!

Ehe noch ein Wort auf der Bühne gesprochen wurde, war schon wider die dichterische Absicht gesündigt.

III.

Vorbereitung einer Szene. In der „Stella", dem elegisch-schönen Liebesstück Goethes, das ganz ohne Humor ist, wurde eine Stellungs-Anordnung getroffen, die — wenn sie sich als gelungen zeigen sollte — ein Lachen der Zuschauer auslösen mußte. Der Abend brachte dies Lachen und ein neben mir stehender Freund merkte meine Freude; er sagte ironisch: „Ein Lachen — bei Goethe!"

Ich will versuchen zu erklären, wie die Wirkung zustande kam und warum sie dem Sinn des Werkes diente.

Fernando, dem Publikum bei seinem Erscheinen im ersten Akt ein noch fremder Mann, betritt die Postmeisterstube. Ein Monolog vermittelt uns die Kenntnis seiner Beziehungen zur einen Frau des Schauspiels: „Stella! Stella! Ich komme! fühlst Du nicht meine Näherung? in Deinem Arm alles zu vergessen! — Und wenn Du um mich schwebst, teurer Schatten meines unglücklichen Weibes, vergib mir, verlaß mich!

Du bist dahin, so laß mich Dich vergessen, in den Armen des Engels alles vergessen, meine Schicksale, meinen Verlust, allen Verlust, meine Schmerzen, meine Reue". Im Zuschauer entsteht der Eindruck: es ist der treulose Geliebte Stellas, der sich zurückfindet und dem das Weib gestorben ist.

Die Postmeisterin betritt die Szene und kündigt dem fremden Herrn an, daß mit ihm am Tisch ein früher angekommenes Frauenzimmer speisen werde. Lucie kommt und es entspinnt sich folgender Dialog:

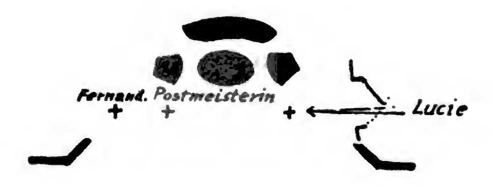
Lucie: Ihre Dienerin!

Fernando: Ich bin glücklich, eine so schöne Tischgesellschaft zu finden. (Lucie verneigt sich.)

Postmeisterin: Hierher, Mamsell! Und Sie belieben hierher!
Fernando: Wir haben nicht die Ehre von Ihnen, Frau Postmeisterin?
Postmeisterin: Wenn ich einmal ruhe, ruht alles. (Ab.)

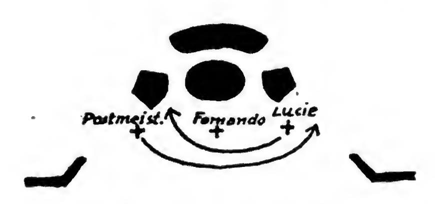
Fernando: Also ein Tête à Tête!

Die Stellung der Personen beim Auftritt ist die folgende:



Bei der Begrüßung: „Ihre Dienerin!" tritt Fernando, galant und interessiert, näher — an der Postmeisterin vorbei zu Lucie: „Ich bin glücklich, eine so schöne Tischgesellschaft zu finden." Und während Lucie sich aus der Verneigung, die sie zum Dank für das Kompliment nach der Vorschrift des Dichters macht, erhebt, trifft sie der auf ihrer Erscheinung ruhende Blick Fernandos. Ein Augenblick des Betroffenseins. Die Wirtin fühlt ihn und beeilt sich, dem Frauenzimmer den Platz anzuweisen: „Hierher, Mamsell!" Die Mamsell geht „dahin", die Wirtin nach der Tür.

Aber während Lucie sich dreht, den Platz einzunehmen, macht Fernando einen Schritt (aus Überraschung) nach und wieder finden sich die



Augen. Aber gleichzeitig dreht sich, im richtigen Gefühl: hinter ihrem Rücken gehe etwas vor, die Wirtin nochmals zu den Gästen um und fängt den Blick auf. Sie beeilt sich, ein wenig choqiert, Fernando den Platz an der entgegengesetzten Seite der Tafel anzuweisen: „Und Sie belieben hierher!"
Das Lachen beim Zuschauer ist ausgelöst.
Fernando, den Eindruck verwischend, wendet sich gefaßt zur Postmeisterin: „Wir haben nicht die Ehre von Ihnen, Frau Postmeisterin?" Und sie antwortet versöhnt: „Wenn ich einmal ruhe, ruht Alles." Der Gast aber wendet sich — im Gesichtsausdruck spielt die Freude, nicht mit der Wirtin speisen zu müssen — an das junge Frauenzimmer: „Also ein Tête à Tête."
Durch die Blicke, Betroffensein der beiden Gäste, Konsterniertheit der Wirtin: die Spannung dieser kleinen Szene bis zur Auslösung durch Lachen ist das Publikum für die nächste Szene, die im Buch anscheinend dramatisch uninteressant ist, feinhörig gemacht und während es vom Dichter nicht weiß, daß Vater und Tochter sich gegenübersitzen, wird doch jedes Wort in ahnungsvoll gemachten Sinnen beziehungsreich. Die so gewonnene Aufnahmefähigkeit aber gibt erst den Darstellern die Möglichkeit, die bezaubernde Anmut und schwermütige Tiefe der Szene an das Gefühl der Zuschauer zu tragen.

Ueber die Arbeit des Schauspielers

Von Carl Ebert

Die folgende Niederschrift persönlicher Erfahrungen über die Arbeit des Schauspielers beansprucht keineswegs etwas Allgemeingültiges darzustellen, sondern will eben wegen ihrer Herkunft aus subjektiv Erlebtem im besten Falle Material beisteuern für eine leider immer noch in den Anfängen steckende wissenschaftliche Erforschung der Bühnenkunst. Daneben aber sollte im Sinne des Herausgebers dieses Jahrbuchs bei weiteren Kreisen Schätzung und Genuß der schauspielerischen Leistung durch Einblicknahme in die werkstattliche Arbeit des Schauspielers gefördert werden. — Wie weit dies alles durch theoretische Erörterung eines so lebendigen Vorganges, wie es die intuitive Gestaltung des dramatischen Wesens ist, möglich ist, lasse ich dahingestellt.

Es wäre der Untersuchung wert, einmal den Grund für die offenbare Zurückhaltung wissenschaftlicher Forschung gegenüber der Bühnenkunst aufzuzeigen und nach seiner Berechtigung zu fragen. Das kann natürlich nicht die Aufgabe dieser Zeilen sein, und doch werden wir die Frage kurz streifen müssen, um den Gegenstand seiner Bedeutung nach zu umgrenzen.

Das Dogma von der Zweitrangigkeit der „nachschaffenden" Künste wird zweifellos seinen hemmenden Einfluß auf das Interesse der Wissenschaft ausgeübt haben, ich glaube aber, daß darüber hinaus auch gewisse technische Schwierigkeiten dem unmittelbaren Einblick in jene Gebiete entgegenstehen; Schwierigkeiten, die einmal im Objekt, d. h. besonders in einem Mangel an geeignetem Material, wie Selbstbeobachtungen von Künstlern usw., zu suchen sind, andrerseits aber auch im Subjekt des Forschers, dem keinerlei andere Instrumente zur Lösung seiner Aufgabe gegeben sind, als eine in unserem Falle ganz besonders nötige Sensibilität und eine spezifische Begabung des augenblicklichen Mit-Gestaltens.

Es würde über den Rahmen dieses Aufsatzes hinausgehen, wollte man im Einzelnen nachweisen, wie sämtliche anderen Hilfsmittel der Kunsthistorik gegenüber den nachschaffenden Künsten versagen; es genüge der Hinweis darauf, daß jede Möglichkeit zur empirischen Urteilsbil-

dung erschwert sein muß, wenn keinerlei sinnlich wahrnehmbares Material die Phasen der Entstehung des Kunstwerkes andeutet, wie es beispielsweise in der bildenden Kunst die Skizze, der Entwurf tut, geschweige denn, daß irgendwie faßbare Dokumente die für die Erkenntnis der Heutigen so wichtige Ahnenreihe und Tradition der Bühnenkunst lebendig werden lassen.

Da unsre Kunst nur in ihrem letzten Stadium erkennbar wird, ist es kein Wunder, wenn ihre Elemente, also z. B. der von der Persönlichkeit des Künstlers gelöste elementare Vorgang der schauspielerischen Intution an sich, fast nie untersucht und gewürdigt werden konnte. Man vergißt übrigens dabei oft genug, daß erst der Abschluß einer solchen Untersuchung berechtigte, der zweiten, meist mit ungetrübtem Dilettantismus behandelten Frage nach ihrem erst- oder zweitrangigen Wert, dem produktiven oder reproduktiven Schaffen des Schauspielers näherzutreten.

Nach dem oben Gesagten darf ich wohl annehmen, daß mein Versuch, den wichtigen Vorgang intuitiven Erfassens darzustellen und möglichst an Beispielen zu demonstrieren, auf ein gewisses Interesse hoffen darf. Ich brauche wohl kaum darauf hinzuweisen, daß diese Aufgabe eine mühselige Rekonstruktion schwankender, kaum greifbarer Gefühlseindrücke verlangt, die naturgemäß alle Lücken einer solchen enthalten muß, und daß vor allem niemals die absolute Subjektivität dieser Aussagen vergessen werden darf.

Die für mich wichtigste Arbeit ist das erste Lesen des Stückes. Diese Erkenntnis befällt mich jedes Mal mit einer Art von Erregung und ruft gleichzeitig eine Hemmung hervor, die sich erst löst, wenn die ersten plastischen Bilder sich aus den Zeilen zu formen beginnen. Mich erregt und hemmt das Gefühl, daß von meiner augenblicklichen seelischen Verfassung Entscheidendes betreffs der Charaktererfassung der Rolle abhänge. Das ist zwar eine Selbsttäuschung insofern, als nur die augenblickliche Kraft zur Aufnahme von Wichtigkeit ist, und zwar von Wichtigkeit nur für die Intensität der Auffassung, für die Stärke der Farbe gewissermaßen, dagegen scheint mir der Kontur des Charakters selbst solcher zufälligen inneren Konstellation nicht unterworfen.

Ich möchte also sagen, daß die augenblickliche Stimmung nur einen äußerlich-dynamischen, aber nicht einen innerlich-wesentlichen Einfluß ausübt. Doch dies unbestimmte Gefühl einer gewissen Abhängigkeit genügt wie gesagt, um eine nervöse Spannung wie vor einer Entscheidung zu erzeugen, die mich drängt, mich gegen alle äußeren Störungen möglichst abzuschließen.

Von dieser Erregung getragen und dabei ohne meine Willensregulierung werden nun Kräfte frei, die mit dem ihnen übergebenen Stoff selbstherrlich schalten. Sämtliche Figuren des Stückes erhalten Leben, es geschieht ganz selten, daß die eine oder andre als unwesentlich ausscheidet, vielmehr habe ich oft beobachtet, daß die Fantasie, die ein Rest von Willenskontrolle auf die mir zugeteilte Rolle allein verweisen will, in gradezu herausfordernder Geste sich scheinbar auf eine oder die andre Nebenfigur konzentriert, um diese überliebevoll mit allen möglichen Zügen eines sinnlichen Lebens auszustatten.

Wie ich nachträglich beobachtete, sind es in den weitaus meisten Fällen Figuren, die irgendwie mittelbar „meinen" Charakter (d. h. den meiner Rolle), sei es durch Kontrast oder durch Ähnlichkeit unterstreichen, doch wird damit nicht die Erscheinung erklärt, daß ich beispielsweise im Egmont sowohl Oranien und dem Sekretär wie andrerseits dem „mir" (Egmont) doch offenbar gänzlich gleichgültigen Brackenburg ein Dasein schenke, das nicht im mindesten hinter dem meiner Rolle zurückzustehen scheint. Ich erinnre mich weiter z. B. an das erste Bild im Egmont, wo die Personenfülle auf diesem „Armbrustschießen" so einzelgestaltig bunt und lebhaft mir vorschwebte, daß sie fast erdrückend wirkte, und ich, um nicht außer Atem zu kommen, und unter dem Druck die Impression irgendwie los zu werden, alle Figuren durch schriftliche Bemerkungen zu ihren Worten und Gesten charakterisieren mußte. Wenn dieses zuletzt gewählte Beispiel auch nur in quantitativer Hinsicht die obige Feststellung unterstützt, so erscheint es mir doch als Bild dafür geeignet, daß die Kernaufgabe, die Rolle, von mir gewissermaßen erst aus einem Block überflüssigen Beiwerks herausgehauen werden muß.

Weiter glaube ich damit angedeutet zu haben, daß diese erste Phase im Schaffensprozeß doch nicht so ganz selbstverständlich die „Inangriff-

nahme" einer schön und sauber vorgezeichneten Arbeit beim „Nachschaffenden" ist, sondern m. E. ganz merkwürdige Ähnlichkeit mit dem Kampf- und Rasezustand des schöpferisch Arbeitenden hat.

Alle organisierenden Kräfte wehren sich nun sofort gegen die Verzettelung, gegen ein Überlaufen der Fantasie; der positiv gestaltende Wille (der nichts mit Intellekt zu tun hat) kämpft ständig darum, die bloß spielerisch begabten Einfälle abzustoßen.

In diesem atemlosen Ringen fast chaotischer Elemente stehen plötzlich zwei, drei Momente wie kristallene Gipfel da. Es sind meist Spielmomente der eigenen Rolle, manchmal auch exponierte Situationen des Stückes selbst, die mit überwältigender Eindeutigkeit den darzustellenden Charakter oder den Stil des Stückes aufzeigen.

Dieses ist der erste Kulminationspunkt der Arbeit, der erste eigentliche Moment der künstlerischen Empfängnis.

Eine verstärkte Intensität, eine Konzentration von Kräften, die sichtlich immer mehr von der Erfindung und Ausschmückung beiwerklicher Figuren ablassen, tritt ein. Solche Momente, die wie Lichtquellen den weiteren Weg der Charaktergestaltung erhellen, sind, um Beispiele sprechen zu lassen, in „Rosmersholm" Rosmers Ausspruch: „Ich bin kein Priester mehr!" Und auf Krolls Frage: Dein Kinderglaube? die Antwort: „Den habe ich nicht mehr." Man erspare sich den Einwand, daß es auch der einfachsten Logik möglich wäre, derlei autobiographische Aussprüche zusammenzutragen, gewissermaßen diese erst einmal alle anzukreiden. Der Verstand wird nie ein Bild hervorbringen können, wie ich es bei diesen Zeilen sah. Ich „erfand" förmlich mit einem Schlage den ganzen Menschen für alle späteren Situationen, sah ihn hier, starr aufgerichtet, die gespreizten Finger so auf den Tisch gestellt, die Geschichte seiner Kämpfe und Siege im Auge, mit solchen schweren, erfüllten Pausen sprechend, der Vergangenheit gegenüber stehen. Oder im „Florian Geyer" der erste Auftritt Geyers, dann Worte wie „Ein Bauer bin ich und nichts dann ein Bauer" mit der bezeichnenden Geste des Helmabnehmens oder schließlich die Rede Geyers am Fenster zu Rothenburg zum Volk (2. Akt).

Da es in der Theorie gar zu selbstverständlich erscheinen mag, einen

ersten Auftritt als maßgeblich für die Rolle anzusehen, bitte ich, bei diesem Beispiel einmal verweilen zu dürfen.

Ich bezweifle nämlich durchaus, daß Geyers erste Worte bei dem Durchschnittsleser irgend einen Eindruck machen.

Die Exposition ist für die Rolle sehr günstig, eine immer intensivere Häufung charakterisierender Merkmale und Aussprüche hebt die Figur Florians, lange bevor sie selbst in Erscheinung tritt, in den Vordergrund. Von dem Augenblick an, da Geyers Name zum ersten Mal genannt wird, gehen alle widerstreitenden Stimmen in einen Chorus zusammen. Jeder weiß von ihm zu erzählen. Tempo und Intensität steigern sich, das erste vereinzelte „Hoch Florian Geyer!" flattert schon — dann ein kurzes, ökonomisch geschicktes Abebben, und wieder tragen alle den einen Namen im Munde. Gegenspiel verstärkt das Interesse und das zweite „Vivat der schwarz Geyer!" rast vom Fenster her, von wo aus der Leser Geyers Einreiten in die Stadt miterlebt. Wie eine Fackel, ähnlich den Momenten der Empfängnis, von denen ich vorhin sprach, ist dabei das Wort: „Ein brennendes Recht fließt durch sein Herz." — Draußen läuten die Glocken, Begeisterungsgeschrei begleitet Geyer; über jeden Schritt, den er draußen tut, werden wir unterrichtet. Er ist in der Kirche, hundert seiner Schwarzen mit der Fahne sind eng um ihn, die da nachdrängen, hatten ihm „den Stegreif geküßt und leckten ihm den Rost vom Harnisch."

Ein Bild von übermächtiger Wucht, Kraft und Stolz und doch — ein falsches Bild, einseitig gesehen von Glaubenswütigen in der Suggestion des Augenblicks — einer Suggestion, der auch der Leser unterliegt! Geyer steht in diesem Porträt auf einem Piedestal von Anbetung, unausbleiblich verleiht der Leser ihm Eigenschaften bewußter Kraft, fast napoleonische Geste.

Die unendlich lange, fein skandierte Reihe der eintretenden Hauptleute und Räte steigert beim Leser die Erwartung von Geyers Auftritt zur Erregung. Ich höre fortdauernd den Schlußgesang in der Kirche, das Glockenläuten, das Stimmengesumm der Anwesenden, und plötzlich schweigen Worte, Lied und Glocken, alle Köpfe fliegen herum zum Eingang, in dem Geyer steht, hinter ihm die schwarzen Fahnen.

Nun ist der Augenblick da, in dem die napoleonische Geste sich lösen

muß, in dem der Mann, den wir mit den Augen seiner fanatischen Getreuen vorhin sahen, die unerhörte Gelegenheit zur suggestiven Rede benutzen und die stolze Bewußtheit seiner Persönlichkeit zeigen wird. — —

Nichts davon. Im Gespräch mit einem Menschen von allergeringster Wichtigkeit ist Geyer eingetreten. Nüchtern liest sich die Anmerkung des Dichters: „Florian Geyer, zu Hanstein": und statt der erwarteten Fanfarenworte —: „Das alte Kaiserrecht bestätigt es uns. Die Gemeinfreien haben Konföderationsrecht. Wir sind freie Franken. Und überdas, haben die Fürsten nit die Kreiseinung gestiftet wider die evangelische Lehr. . . ."

Der Leser mag nach kurzem Stutzen weiter lesen und wartet dabei vielleicht immer noch auf die Auslösung seiner Erregung, statt dessen fühlt er, wie sie langsam unter den folgenden gleichmütigen Gesprächen verglimmt, und sieht, — meist ohne den Mut zum Eingeständnis — wie ein großer Moment anscheinend „verpufft".

Anders der Schauspieler, der förmlich mit der Intensität einer Vision Geyers Eintritt beim Lesen erlebte, dessen Muskeln und Nerven etwas von der Gespanntheit vor einem Sprunge haben, — er stürzt nun nicht etwa den Ikarusfall, im Gegenteil, er konzipiert die erste künstlerische Tat, wird beglückt von der entscheidenden Intuition, die dem ganzen Werk der Rolle Richtung, Maß und Farbe gibt.

Für seine visionäre Einfühlbarkeit sind Geyers Worte n i c h t Ernüchterung. Wie ein Schrei, wie ein Schleierriß überfällt ihn die Gewißheit, daß hier ein Mann steht, so gläubig voll brennendem Recht, so kindlich adelig nach innen, so ohne Wissen von Geste, demagogischem Aufruf und Wirkung, so groß in U n b e w u ß t h e i t eigener Größe, daß er das Staunen und die Atemlosigkeit ringsum nicht einmal bemerkt, nicht fühlt, daß eine Masse in seine Hand gegeben ist, die nach Formung und Zügel schreit.

Der Augenblick gebiert das Bild von Geyers t r a g i s c h e r G e s t a l t. Lichtkegel schießen von hier aus auf die tragische T a t: Nur ein Mensch seiner Gläubigkeit und solcher Ehrfurcht vor dem göttlichen „Demos" beugt sich gehorsam dem Spruche, den Botengang nach Rothenburg zu

tun; ahnt nicht, glaubt es lachend nicht, daß hinter seinem Rücken eine Bestie von dem Altare springen wird.

Die Richtung des Charakters, in den Konturen sein Maß ist gefunden, mit der richtigen Farbe grundiert. Der Weg ist frei, und die Arbeit wird nun ohne jeden Damm kritischer Erwägung förmlich vorwärts gerissen.

Die folgenden großen dramatischen Momente werden entweder sofort als Bestätigung jenes Auftrittsmomentes empfunden oder aber bewältigt, indem sie ihrerseits zur immer reicheren Ausgestaltung jenes Grundgefühls beitragen. Viele kleinste Ritardandi, wie etwa das Betasten von Veit Stoßens Kruzifixus „Gott grüß die Kunst“ erhalten schon jetzt ihr warmes sinnliches Timbre. Ich spreche die Worte noch nicht, aber ich höre so deutlich ihren späteren Klang, daß ich sie in Noten setzen könnte. Ich würge nicht an einer fremden, von einem Fremden erfundenen Gestalt herum, (ich weiß im Augenblick nicht einmal, ob ich nicht den Dichter ganz gründlich mißverstehe, ob ich nicht unter dem Hohngelächter der Neunmalklugen in den schönsten Holzweg stürme —) ich folge fiebernd und scheinbar willenlos den Bewegungen eines Geschöpfes, das irgendwie mir selbst entsprungen ist.

Das erste Lesen — das vielmehr ein erstes Gestalten war — ist zu Ende.

Hier ist es vielleicht an der Zeit zu bemerken, daß dieses Beispiel aus dem „Florian Geyer“ ganz willkürlich gewählt ist und nicht etwa eine Ausnahme darstellt. Im Gegenteil, ich möchte es eher als den normalen Ablauf einer normalen Rolle bezeichnen. Natürlich gibt es nun ungezählte Varianten. Ich wählte den „Florian Geyer“, weil ich an dem Fall, daß der erste Auftritt gleichzeitig der erste Empfängnismoment ist, einen relativ harmonischen Ablauf der Rollenarbeit darstellen konnte. Sehr oft liegt dieser Moment an viel späterer Stelle. Manchmal sogar ist die Rolle überhaupt nicht gleich aus sich heraus zu erkennen, ich muß das Stück erst nach allen Dimensionen abschreiten (selbstverständlich auch nur gefühls- und niemals denkmäßig), um schließlich auf einem ganz andren Wege, nämlich durch Erkennen des dichterischen Stils die Farbe der Rolle zu finden. So erging

es mir beispielsweise in Strindbergs „Rausch". Ich hatte bis damals wenig von Strindberg gelesen und noch nie etwas von ihm gespielt.
Erst beim fünften und dann noch stärker beim siebenten Bild (Luxemburggarten) fand ich den besonderen Stil des Stückes und durch ihn mit einem Schlage den Weg zu meiner Rolle.
Im fünften Bild kommt Maurice ohne Ahnung, daß auf ihm der Verdacht liegt, sein Kind getötet zu haben, in sein Café, in dem der Dichter in der vorhergehenden Szene die merkwürdigste Gesellschaft sich versammeln ließ: die verlassene Geliebte und Mutter von Maurice' totem Kinde, die neue Geliebte zur Flucht mit Maurice bereit, den betrogenen Freund, den Abbé, den Bruder Jeannes, alle gedrängt in dem kleinen Raum, alle in der Atmosphäre von Maurice' Schuld befangen, die auf dem ganz anderen Gebiet der Gedankensünde liegt — da erscheint Maurice, — „kommt hastig herein, sieht nicht nach der übrigen Gesellschaft, die im Vordergrund ist, sondern geht grade auf den Ladentisch zu, wo die Madame Catherine sitzt".
Zu ihr, der am wenigst Beteiligten, spricht Maurice in der forzierten Lebhaftigkeit seines defekten Gewissens höchst gleichgültige Worte. Er sieht die anderen nicht.
Mit außerordentlicher Lebendigkeit erschien das Bild vor meinen Augen: Die schweigende, erstarrte Versammlung, jeder Einzelne eine stumme entsetzliche Anklage, Sinnbild erbarmungsloser Gerechtigkeit. An ihnen vorbei, förmlich durch sie hindurch, der blinde, von sich selbst erfüllte, aus sich heraus getriebene Maurice.
Im Augenblick fühlte ich, daß hier ein Vorgang gespielt werden sollte, der nichts mit Wirklichkeit zu tun hatte, der auch weit über Ibsen'sche Symbolik hinaus ins Wesenlose getragen werden mußte. Ganz selbstverständlich und ohne geringsten Zwang ordneten sich dem die Worte ein: „Ich sehe ja, es ist wirklich! Aber es sieht aus wie in einem Panoramaglas." Und auch die seltsam-sachliche Aufzählung so ruhig, weil kein wirklicher Herzschlag mehr geht: „Da steht Jeanne wie eine Bildsäule und ist schwarz gekleidet . . . und Henriette, wie eine Leiche . . ." Und dann als er Marions Tod erfährt, das seltsame, stumpf gehirnmäßige zu Jeanne, der Mutter-Geliebten: „Darum bist du in Trauer . . .!"

Das war nicht meine Rolle, das war der mir neue Strindberg, war der Stil des Stückes, der mir aufging. Nun wurden (aus vorhergehenden Bildern) die Seltsamkeit erster Begegnungen, Sekundenintervalle seelischer Schwankungen, der ganze Komplex körperlich wahrzunehmender Empfindung mit einem Schlage gefühltem Bewußtsein zugänglich. Und dann das siebente Bild des Stückes: Die beiden Geschlechter auf einer Bank im nächtlichen Park, in gleichen zuckenden Bewegungen an ein und derselben Kette, die sie fesselt, zerrend — das gab jenem früheren Gefühl über den Stil des Werkes Sanktion und führte dem scheinbar kleineren Problem der Rolle näher.

In der Weiterarbeit beginnt nun der Kleinkrieg mit Dingen, die verborgen waren. (Nicht das „Textlernen“ — wenn das Publikum doch endlich einmal aufhören wollte, uns deswegen zu bewundern! Das Textlernen ist nicht von größerer Bedeutung als das Pinselreinigen und das Farbereiben des Malers.) Widersprüche melden sich, Ängstlichkeiten warnen, der zurückgesetzte Intellekt rächt sich auf alle Weise — der selige freie Weg droht in Ödigkeit zu verlaufen. Praktische Schwierigkeiten erhöhen den Reizzustand: Die Bühnenproben verlangen die Umsetzung des blos Gefühlten ins Wort. Man versucht es mit bloßer Rückerinnerung, mit krampfhafter Autosuggestion, man hofft auf den Partner, (der immer anders ist als man erwartet), man spannt sich ab, um sich neuen Eindrücken gegenüber locker und aufnahmefähig zu machen, rechnet mit einem Überraschungserfolg plötzlicher „Stimmung“. Das ist der zweite, der gefährlichere Kulminationspunkt der Arbeit — das Eldorado des Regisseurs, der mit den beiden sehnlichst verlangten Medikamenten: nachfühlendem Verständnis und eigenem Willen in diesem Zustand ungeheure Möglichkeiten zu entwickeln findet.

Ein Erschöpfungszustand ist meist der Beginn der dritten Phase meiner Arbeit. Der große Impetus scheint gänzlich verloren. Kleinliche und systematische Probenarbeit hält die Maschine in Gang.

Und wiederum plötzlich — ähnlich jenem ersten Erlebnis — sind einige Momente da, die das Eis brechen. Diesmal aber ist es keine Impression mehr, kein Bild, das von außen herantritt und mich befruchtet,

es ist irgend ein starker plötzlich freigewordener Ausdruck, der sich auf irgend einer Probe aus mir löst. Wenn ich mich rückerinnere, so ist mir, als ströme in solchen Momenten der Probenarbeit alles Blut jenes von mir geborenen, schon halb entäußerten Wesens in mich zurück; ich fühle mich wie ein Genesender.

So war ich voller Bindungen und Hemmungen im „Urfaust", bis ich eines Tages im „Hab' nun, ach!" den erlösenden Aufschrei fand, der die ganze, so lange gebundene Gefühlswelt des ersten Monologs herausriß, im „Peer Gynt", bis ich alle Verzweiflung des zerschlagen Zurückgekehrten in den plötzlich gefundenen Ausdruck einer weit ausholenden Geste zu legen im Stande war. „Mein Kaisertum! ich werf's unter euch . . ."

Der letzte Bann ist gebrochen, gereifter und durch Intellekt und Anpassung an das Gesamtkunstwerk geschliffen, kehren die ersten intuitiven Gesichte wieder und fügen sich allmählich zu dem ganzen Zuge der Rolle. Noch einmal ein letzter Widerstand in der ersten Hauptprobe, da Kostüm und Maske zwar noch als Fremdkörper empfunden werden, aber gerade dadurch die allerletzte Phase vor Erstarrung bewahren, und dann endlich die Zusammenfassung aller aus äußerer und innerer Spannung zusammengesetzter Elemente in der furchtsam-ersehnten Aufführung.

Ich darf wohl annehmen, daß der hier aufgezeichnete Ablauf der schauspielerischen Arbeit cum grano salis verstanden worden ist; ein Schema sollte damit selbstverständlich nicht gegeben werden. Wie sehr oft statt des ersten Lesens ein hartnäckiges Ringen zur Erlangung künstlerischer Befruchtung nötig ist, oder wie die Freiheit dem Stoff gegenüber, die Unmittelbarkeit der Empfindung oft geradezu künstlich durch bewußte Distanzierung (z. B. bei klassischen und anderen oft gespielten Werken) geschaffen werden muß, so ist es auch dem Schauspieler eines noch so guten Repertoire- und Abonnementtheaters aus purem Zeitmangel leider verwehrt, die herzlichen Geburtswehen seiner Arbeit immer so auskämpfen zu können, wie ich es oben an glücklichen Beispielen beschrieb.

Es gäbe somit noch unendlich viel über die Arbeit des Schauspielers zu

sagen, und ich glaube das Thema nicht einmal nach einer beschränkten Seite hin erschöpft zu haben. Erst wenn diese Zeilen dazu beitragen würden, meine Kollegen zur Äußerung über ihre subjektiven Erfahrungen anzuregen, wäre die Möglichkeit gegeben, einen allmählich sich schließenden Bildkreis über den Vorgang schauspielerischer Intuition zu erhalten. Im Vorliegenden beschränkte ich mich außerdem nur auf die Darstellung des äußeren Ablaufs dieses Vorganges, während die weit wertvollere Untersuchung seines inneren Gehaltes nicht in dem Maße seiner Bedeutung in den Rahmen dieses Aufsatzes zu spannen möglich war. Doch drängt es mich, wenigstens ein Bekenntnis abzulegen, dem ich bei diesem Thema die wichtigste Stelle zuweisen würde, ich meine die Tatsache, daß für mich persönlich das spontane Gefühl seltener ein gegenständlich-sinnliches, als vielmehr in fast allen Fällen ein rhythmisch-musikalisches ist.

Ich wiederhole: das spontane Gefühl bei der intuitiven Erkenntnis des Kunstwerks; denn merkwürdigerweise wird von manchen Menschen ein ursprünglich rhythmisch-musikalisches Gefühl geleugnet und lächelnd als nur auf dem Wege des Intellekts erreichbar hingestellt. Welch ein sich selbst widersprechender Unsinn! Es erscheint mir allerdings sicher, daß die überwiegende Mehrzahl der Menschen sich auch gefühlsmäßig keine andere als eine gegenständlich-sinnliche Wahrnehmung denken kann — eben entsprechend ihrem „Denken". Das hindert aber nicht, daß andere (die dadurch keineswegs höher geartet sind) bei Untersuchung ihrer seelischen Beeindruckbarkeit sagen müssen, daß sie vornehmlich anderen Einflüssen, für die ich in meinem Falle das Wort „rhythmisch-musikalisch" nehmen will, unterliegen.

Ich habe an mir die Beobachtung gemacht, daß die weitaus meisten Empfängnismomente, wie ich sie nannte, die Eigentümlichkeit hatten, mir gegenständlich gar nichts zu sagen. Es waren in diesen Fällen weder die Impressionen von Gesten noch Handlungen, nicht einmal, wenn ich genauer zusah, die Bildhaftigkeit großer Gedanken, die mich inspirierte, ich war allein auf einen Klang angewiesen, der aber nicht etwa geistig als bestimmter charakterisierender Ausdruck zu deuten war, der vielmehr rein musikalisch blieb und nur jedesmal einen nach irgend einer Richtung hin erregenden Rhythmus trug.

Ich glaube, selbst unter Berücksichtigung der bisher zitierten, so stark „gesehenen" Situationen, sagen zu können, daß meine Empfängnis nur scheinbar visueller (bildmäßiger), im tieferen Grunde aber auditiver (gehörsmäßiger) Art zu sein scheint.

In Egmonts Kerkerbild wollte mir der Regisseur die Worte „unleidlich ward mir's schon auf meinem gepolsterten Stuhle . . ." mit einigen Weglassungen so vereinfachen, daß es hieß: „Unleidlich war mir auf meinem Stuhle . . ." Es war mir unmöglich, hierauf einzugehen und die geringste Änderung vorzunehmen, da für mich hier ein solches Empfängnismoment vorlag, das ich unter keinen Umständen im Spiel missen konnte. Gerade diese Zeilen, denen kaum das Geringste an gegenständlichem Ausdruck im Spiel zu geben möglich wäre, hatten mir sofort beim ersten Lesen durch ihren merkwürdigen, krampfhaft-verhaltenen, ungleich-trabenden Rhythmus die Erregung für den ganzen Monolog gegeben. Vielleicht ist es möglich, mich zu verstehen, wenn man einmal versucht, jene Zeilen bis zum Ende des Satzes in ihrem vollen geistigen Gehalt, aber mit leiser, gleichsam im Unterbewußtsein kontrollierter Skandierung zu sprechen. Eine andere Empfindung, die ich als Maurice im „Rausch" hatte: Im vierten Bild hätte mir kein noch so „bezeichnendes" Wort den Erfolgjubel geben können, der hier nötig war, als die Musik der Zeilen: „Alle Telegraphenapparate Europas klopfen in diesem Augenblick meinen Namen. Der Orientexpreß führt die Zeitungen zum fernen Osten, gen Sonnenaufgang, der Ozeandampfer trägt sie zum allerentferntesten Westen, die Erde ist mein und darum ist sie schön!"

Wie wunderbar klopfen die ersten sechs „a" — Ein förmliches Glückwunschtelegramm! „a lle Telegr a phen a pp a r a te Europ a s", dann das vergnügte Springen der flüchtigen „i" — „in diesem Augenblick" — hin zu den selig-ausgebreiteten offenen Vokalen „m e i nen N a men". Hier nun kein verhalten skandierter Rhythmus, aber welch ein Wogen und Lachen bis zu dem: „Die Erde ist m e i n — — und darum ist sie schön — —".

Ich habe dieses Beispiel gewählt, um dem billigen Vorwurf zum Wort zu verhelfen, daß ich mich endgültig verrannt haben muß, wenn ich mein Steckenpferd schon in Prosa-Ü b e r s e t z u n g e n tummle. Aber

erstens glaube ich nicht, daß ein so lebendiges, auf leichteste Reaktion eingestelltes Gefühl zu einem schematisch-derben System werden kann. Zweitens wage ich auszusprechen, daß es mir vollkommen gleichgültig sein muß, ob dieser Vorgang meiner künstlerischen Intuition bereits in dem dichterischen Produktionsprozeß bewußt oder unbewußt wirksam gewesen ist, und drittens ist es vielleicht nötig daran zu erinnern, daß ich in meinem schauspielerischen Werk weder die Aufgabe noch die Absicht habe, das Publikum an diesen Elementen meines Schaffens teilnehmen zu lassen, daß vielmehr die künstlerische Absicht bleiben muß, ihm das Ergebnis des ganzen Schaffensaktes in Form direkter und reiner Expressionen zuzuführen.

Die Bedeutung des rhythmisch-musikalischen Elementes ist mir vor einigen Jahren zum ersten Mal überwältigend klar geworden bei der Arbeit am „Faust".

Ich hatte, um mir diesem Werk gegenüber die nötige Unbefangenheit und Frische zu beschaffen, mich im wörtlichsten Sinne jahrelang von jeder Lektüre und jedem Bühneneindruck des Faust ferngehalten. Als ich dann an die Arbeit ging, hatte ich mir wirklich eine Distanz geschaffen wie zu einem vollkommen neuen Werk.

Sofort beim ersten Monolog hatte ich nun aber einen Eindruck, der mich außerordentlich beunruhigte.

Da, wo sich früher auch bei mir sehr bald ein Bildeindruck eingestellt hatte — etwa Faust's Studierstube, seine Gesten und dergleichen — zwangen mich jetzt die Rhythmen dieser ersten Zeilen mit ihrem eigentümlichen gigantischen Stampfen so unbedingt in ihren Bann, daß ich sie selbst bei immer wiederholtem Lesen nicht los zu werden vermochte.

Ich versuchte immer wieder, mir auf gewohnten anderen Wegen Bildeindrücke zu verschaffen, ohne die ich nicht weiterkommen zu können glaubte und was in der Aufspürung zeitlicher oder allgemein-menschlicher Charakteristika nicht so schwer sein konnte — mein Gefühl versagte die Durchdringung, bis ich schließlich den Mut fand, den mich immer wieder „störenden" Rhythmus selbst nachzuprüfen. Die für mich neue Entdeckung war — neben jenem Stampfen — sein ungeheuer schneller Wechsel.

Diese ersten Zeilen

Habe nun, ach! Philosophie,
Juristerei und Medizin,
Und leider auch Theologie!

schienen sich schwer unter irgendeinem Druck zu wälzen (wenn ich bekennen darf: der Anfang einer Beethoven'schen Symphonie assoziierte sich mir unablässig)

1.
2. } – ◡ ◡ ⊥ , – ◡ ◡ ⊥
3.

nun lockert sich der Rhythmus etwas und doch klingt es eintönig, wie apathisch

4. ◡ – ◡ – ◡ – ◡ –

und die nächsten Zeilen hindurch weiter mit geringen, unruhigen Schwankungen bis: „Zwar bin ich gescheidter als alle die Laffen"

◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡

deren Staccato wie ein böses Lachen ist; der Wechsel im Rhythmus erfolgt jetzt schneller, der Akzent liegt nicht zufällig einmal auf der ersten Silbe: „Fürchte mich weder vor Hölle noch Teufel"

⊥ ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡

neuer Wechsel in jagende kurze Stöße:

– ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡

bis schließlich nach dem wild gestolperten

◡ ⊥ ◡ ⊥ ◡ ⊥ ◡ ⊥

(„auch hab ich weder Gut noch Geld"),

— mit dem harten Akzent am Zeilenschluß — das Gefühl in dem verzweifelten Tempo einen Haltepunkt braucht, der sich mir auf die natürlichste Weise bei dem gefühlsmäßigen Höhepunkt „drum hab' ich mich der Magie ergeben" einstellt, der merkwürdigerweise auch rhythmisch aus dem Gleichmaß der letzten Zeilen herausfällt.

Das also war der „Faust" —, der sich mir, so lange ich denken konnte, so dargestellt hatte: den Kopf in die rechte Hand gestützt, mit der Linken das Buch haltend, müde sprechend, ein alter Mann, der sich ärgert, nicht Karrière gemacht zu haben; die Phrasierung seiner weltstürmen-



den Gedanken in der vom Publikum so hoch geschätzten Wald- und Wiesen-„Einfachheit“, etwa ein leises Seufzerchen beim ersten „ach“. Und hier? — Faust-Goethe ist nie jünger gewesen, als hier, wo er am ältesten sein soll.

Gewiß hatte ich den Wortsinn bei meinen Empfindungen nicht ausschalten können, ich will sogar zugeben, daß er mehrfach bei der rhythmischen Auffassung einzelner Zeilen, wie bei der Tempogebung des Ganzen — mehr unbewußt — nachgeholfen hatte, aber doch steht für mich fest, daß ich nur durch diesen Rhythmus — und besonders dem ungeheuer wuchtigen der ersten Zeilen — einer intuitiven Erfassung teilhaft wurde, die vielleicht jener Stimmung bei Goethes eigener Konzeption entsprach, als er diesem chaotischen (und meist so ruhig-nachdenklich gesprochenen) Monolog die Worte voranstellte „unruhig am Pult“.

Selbstverständlich ließen sich diese Beispiele ins Unendliche fortsetzen; von Goethes wunderbar harmonischem — einem Pastorale-Satz vergleichbaren —

„Vom Eise befreit ......“

bis zu unserm jüngsten dramatischen Schaffen, etwa Fritz von Unruhs ungeheurem Komprimiertsein

„Der Jahre Wucht quoll mir aus Stunden über ....“,

doch sollte hier nicht die Fülle der Beispiele etwas „beweisen“ helfen, was einzig als ein Bekenntnis gedacht war.

Ich möchte diese Betrachtung nicht schließen, ohne dem festen Glauben Ausdruck zu geben, daß die Bewertung von Rhythmus und Intensität, als dem Urgehalt aller großen Kunst überhaupt, bei unserer jungen Schauspielergeneration in weit höherem Maße Geltung erhalten wird, als es früher der Fall war, und daß, wie sich die Naturnotwendigkeit dieses Weges zeigen wird — und schon an unsern jungen Dichtern zeigt — wir auch immer mehr den Mut zu unserm stärksten Ausdrucksmittel, zum neuen Pathos, finden werden.

Jenseits von Musikalisch und Unmusikalisch

Von Ludwig Rottenberg

Über aller Denktätigkeit des Musikers steht das Streben zum Organismus, zur Form. Wer da glaubt, daß die „Großen" ihr Denken auf Einfälle, die der Augenblick erschafft, auf Ideen, welche Inspiration und Phantasie gebären, auf Eindrücke und Erlebnisse, die ihnen die Außenwelt zutragen, einstellen und einzig ihrem Denktriebe folgen, der muß allerdings zur oberflächlichen Annahme gelangen, daß den musikalisch höchst veranlagten, dem M u s i k a l i s c h s t e n, auch die größte Fähigkeit von Natur mitgegeben sei — gibt's darin wirkliche Rangunterschiede? — War Beethoven, der Größte aller Musiker, um so vieles „musikalischer" als andere Große und Kleinere? Was ist das Trennende? — Sollte es eine Summe von psychisch festgefügter Kraft, alles Menschliche, alle Triebe menschlichen Wesens i m W e s e n d e r M u s i k begründet und notwendig festgelegt zu haben, darstellen und in Schaffens-Wiedergeburt vollenden, dann ist in diesem einzig tiefen und ernsten Sinne der Musiker in der Dämonie seiner Begabung sich dem reinen „Musikalisch"-sein, als einem ihm besonders Mitgegebenem kaum bewußt, er empfindet das Materielle dessen als etwas immer wieder einseitig Betontes, als Last, er denkt „jenseitig von Musikalisch und Unmusikalisch". Er blickt über sein eigenes Gebiet hinaus, er hört u n d s i e h t. Der musikalische Inhalt erweitert sich zum Form-Organismus, der nach Neuem strebt, das Alte, das ja so gründlich musikalisch geworden und gewertet worden ist, hinter sich lassend, neue Wege suchend, neue Energie-Quellen, seiner Individualität entsprechend, erforschend. In keiner anderen Kunst ist so weiter Ausblick auf — Neuland wie in der Musik! Modern, ein Gegensatz — Schlagwort, ist nicht immer — neu! Es gibt Reiz-Varietäten, die mitbestimmend dem Wert des Kunstwerkes eigenes und besonderes Gepräge verleihen, die Mittel des Ausdruckes beträchtlich steigern, Möglichkeiten fördern; doch bedeuten sie noch nicht Alles — auch das eben schon Unmoderne enthält genug geistiger Energetik, welche zu neuen Zielen (Formen) drängt, neue Formen, Spannungen, herauszutreiben vermag. Der Name Joh. Seb. Bach bedeutet einen gewaltigen, ewig neu gebärenden Formen-Organismus, der dem tiefer blicken-

den Auge des Musikers unausschöpfbaren Reichtum für sein Tonempfinden in vollstem Überflusse darreicht. Bachsche Kühnheit und Zielbewußtheit ist nicht immer nur musikalisch, sie ist viel mehr als das! Mystisches und Religiöses verdichten den Inhalt zum nachdichtenden Verständnis, ebenso wie Tempo, Melodie und Rhythmus die Kontinuität des rein Musikalischen bestimmen; es ist aber ein Geistiges, welches alles dieses suggestiv und dämonisch zu ewig Neuem verbindet, neue Kräfte in unheimlicher Spannungsenergie gebieterisch zwingend in Bewegung setzt. Tonempfindungen sind elementar sinnlicher Natur, streben aus verwirrendem Chaos nach Einheiten, Beständigkeit, Kontinuitäten, spotten der persönlichen Erlebnisse, organisieren sich zu Welt-Abbildern, weil nur diese ein Mittel sind, den Inhalt zu erkennen. Beiläufig mag Erkenntnis theoretisch dem Musiker als musikalisches Gesetz gelten; Leben spendend, Geistiges verwirklichend, weist sie den Musiker über sich hinaus, gleichsam ihm sich selbst entfremdend. Das sind dann Höhen, fast eisig klar, von welchen aus er „jenseits des Musikalischen und Unmusikalischen" steht. Alles wird ihm zum Problem, im Einfachsten und Verwickelten entdeckt er Zusammenhänge und Beziehungen. Er denkt nicht dem einzelnen Kunstwerke nach, er empfindet nicht nach, er empfindet anders. Alles Assoziative ist ihm Brücke und Helfer. Wozu das alles? — um das Unwirkliche, Schöpferische n i c h t begreifen zu lernen. — Sollte etwa der Komponist musikalisch seine Einfälle erst komponieren, nachdem er sie — überwunden hat? — Vom Gedächtnis geht alle Weisheit aus.

*

Der reproduzierende Musiker verklebt am — Gedanklichen. Wie ist's gemacht, wie ist's gemeint, wie ist's gedacht? Lauter einseitige Einstellungen dem Werke gegenüber — nur die Kontinuität der Verwirklichung vermag ein Einheitliches sicherzustellen. Das Werk steht dem Komponisten, als ein Neues, fast Fremdes gegenüber, er selbst schwankt in der Auffassung und Wiedergabe, seine eigenen Vorschriften bedünken ihn bald richtig, bald auch nicht ausführlich und deutlich genug. Der Nachschaffende sucht dem Willen des Komponisten möglichst zu entsprechen, verliert sich an Kleinigkeiten, hebt Unwesentliches heraus, er klebt am „Musikalischen" — und es ist nur die Kontinuität,

die den Inhalt erkennen läßt. Schon das Anfangstempo eines Musikstückes begreift eine Bewegungs-Kontinuität in sich, der sich der Ausführende um so sicherer hingeben darf, als sie auch dem Komponisten sinnlich vorgeschwebt haben muß. Unter diesen Begriff der Bewegungs-Kontinuität fällt nicht nur Erfassung des Tempos, auch Dynamik, Rhythmus und Phrasierung sind dadurch bestimmt. Da nun diese Kontinuität eine sinnliche, mehr oder weniger stark betonte Empfindung bedeutet, so wird den reproduzierenden Musiker eine Hemmung, die aus Widerständen resultiert, nicht beunruhigen. Also nicht allein Auffassung, sondern vielmehr noch Widerstands k r a f t. Es gibt kein „an sich Musikalisches", eine Art „Ding an sich", man kann die Musik nicht verdoppeln, es ist nicht Etwas noch — hinter ihr, wonach wir uns richten müßten!
Der Musiker folgt stets nur Formen-Gesetzen, allem Abstrakten muß er kräftigen Widerstand leisten, je begabter er ist, desto mehr. Die Persönlichkeit in ihm widersteht nur allzuschwer dem Drange, Ideen zu bilden, sich immer wieder neu und individuell zu gestalten — die Musik ist Tyrannin, erzwingt die Befolgung ihrer eigenen, aus ihrem Wesen resultierenden Gesetze.

*

Aus dem Wesen der Musik — bedeutet dies einen Inhalt? Ist eine Melodie, ist ein Rhythmus inhaltlich ergreifbar? Nur Formen setzen sich in Musik um, gleichviel ob das Inhaltliche diesen Formen Hilfe und Stütze verleiht. Einfälle, Eindrücke, Erlebnisse, Vorstellungen sind nur goldene Brücken zu neuen Formen! Die Kontinuität des Schaffens rekonstruiert nur den Inhalt aus diesen Formen, die im Wesen der Musik tief begründet liegen. Die Kunst des Reproduzierenden ist technischer Art und selbstverständliche Voraussetzung, die Hauptsache: Kontinuität des Vortrages. Aus diesem obersten Wesensgesetz rekonstruiert der Ausführende alles als selbstverständlich Vorausgesetzte gleichsam als Kontrolle und Kommentar des Feststehenden, Festgefügten, zur Einheit gewordenen Ganzen. Taktgefühl, Stilgefühl, Korrektheit würden bei größtem Ernst, bei aller Ehrlichkeit nicht hinreichen, einen Vortrags-Nihilismus zu verhindern, welcher dem Komponisten sein eigenes Werk ganz unkenntlich erscheinen ließe. Affekte



verschiedenster Art und verschiedensten Grades können den Vortrag beleben, reizvoll und leidenschaftlich gestalten — die Kontinuität steht über allem, über allem Denken und Lernen. — Die Rekonstruktion des Inhalts aus der Wesens-Kontinuität der Musik ist das Mittel, musikalisches Können und Lernen gleichsam in einer Vorratskammer aufzubewahren, einen reichen Schatz an Erfahrungen zu sammeln. Aber nur ein Mittel! Der Musiker kann schließlich doch nur durch das Medium der Wesens-Kontinuität der Musik sprechen, das ist die ihm angeborene Sprache, sie ist allein die Erhalterin seines musikalischen Vorstellungs- und Sinnenlebens! Die Wesens-Kontinuität der Musik ist dem Musiker als sittliche Idee immanent, für ihn gibt es nur Kunst, insofern es sittliche Ideen gibt. Der Musiker hat ein nur ihm eigentümliches musikalisch-künstlerisches Denken, er denkt anders über Kunst als sonst Künstler über ihre Kunst — das musikalisch Funktionelle ist sein heiligstes Banner!

*

Musikalische Funktions-Dämonie, musikalischer Funktions-Wille sind die Temperaments- und Energiequellen, aus denen der Musiker schöpft, sie sind stets ergiebig. Die Methode des Musikers: den Dingen beikommen, Brücken bauen — zu neuen Formen. Etwas was der Zufall zuträgt, Erfahrung, die aus Irrtum gewonnen wurde, ein Muß, der Not abgezwungen, Kraft, der Verzweiflung und Schwäche abgerungen, Glaube, den Zweifel überwindend, Wunder und Rätsel, aus Tiefen gesogen, Phantasmen, zu leidenschaftlichen Bedürfnissen geboren, sind ewig wiederkehrende Schaffens-Elemente — Reizmittel der Verwirklichung. Faust und Mephisto in einer Menschenbrust, Weltbild für den Musiker —? Es mag im Musiker nicht immer so „harmonisch" zugehen, sein inneres Gleichmaß, der Innen-Rhythmus seines Lebensweges oft recht schwankend sein — seine „musikalische Moralität" daher wenig fest und stabil. Was für Triebe haben ihm gerade das und nicht anderes abgezwungen, haben sein „Muß" bestimmt? — Die Wesens-Kontinuität der Musik bedingt ein Dämonisches, einen Widerstand, den der Intellekt ihr aufzwingt, und darauf mag wohl das Dämonische in der Musik beruhen. Musikalische Phan-

tasie ist im Grunde sinnliche Formen-Organisation zu weiterer Kultur des Denkens und psychischer Stärke.

*

Ästhetik treibt der Musiker, insofern er überzeugt ist, einen Organismus voll und ganz übersehen zu haben, das „Schöne" in nicht analysierten Gefühlswerten als ein Ganzes, Einheitliches und Vereinfachtes erlebt zu haben. Hinter jedem „Schönen" steht die ganze Welt, es in ihre Phänomenalität mitbegreifend. Der ästhetische Zustand steigert sich zum Anblick einer „künstlerischen Welt". „Mensch" und „Künstler" treten in nächste Beziehung zueinander, verschmelzen ineinander, Ästhetik wird zur Psychologie. Vielleicht versteht der Musiker, wenn anders er nicht im Stofflichen und Inhaltlichen untergehen soll, es zum Besten, als Künstlermensch Wissen auszuschalten, sich ans Unsagbare, Unaussprechliche zu verlieren. „Menschlich-Musikalisch" ist der Musiker-Künstlermensch nur zu begreifen, aus psychologischen Tiefen schöpft er die Quellen seiner Kraft, und nur diese allein ist ästhetisch zu bewerten.

*

Musik und Religion fließen ineinander, auf dem Untergrunde aller Formwerdung ruht ein Mystisches, Religiöses. Dauer wird zur Andacht. Das „Soli Deo Gloria", welches große Musiker ans Ende ihrer Werke gesetzt haben, ist die Bestätigung des Wunders, der Übersinnlichung des Sinnlichen. Bachs H-Moll-Messe, Beethovens Missa Solemnis sind Dokumente des „Menschlich-Musikalischen", im Sinne der „Menschheits-Verwirklichung" eines Christus, eines Dostejowsky, „Musik-Religiöse Ästhetik" im Gegensatze zu musik-kultureller Persönlichkeits- und Individualitäts-Geschichte.
Tonempfindungen sind Hauptelemente musikalischen Denkens; aber auch Zeitempfindungen (rhythmische Gestalten), Bewegungsempfindungen, bestimmen ein Naturwissenschaftliches und Erkenntnistheoretisches musikalischer Weltanschauung. Eine Musik-Philosophie wird letztere, als objektivierte musikalische Sinnestätigkeit, zur Grundlage haben müssen. Gegenstand derselben ist die Erforschung musikalischer Einbildungskraft. Das musikalische Talent ist ein Ursprüngliches,



Primitives, Einfaches, Voraussetzungsloses, nicht ein metaphysisch Eingelegtes.

*

Musikalische Hemmungen entstehen, wenn der Musiker ein Absolutes, Metaphysisches gedanklich zu erfassen bemüht ist; — es wird noch einiges Licht in die psychischen Tiefen des Hörprozesses einfallen müssen, ehe eine musiktheoretische Darstellung des Musikalischen wissenschaftlich begründet erscheinen könnte. Manches den praktischen Musiker Beunruhigende, manches theoretisch konventionelle, sachlich Begrenzte würde Aufklärung finden, absurd und parador Erscheinendes sich als natürlich erweisen, sogar fördernd und erzieherisch wirken können. Der Musiker soll seine Begabung ausnutzen, stets aus dem Geiste der Musik heraus zu schaffen, ja allem, was ihn vom eigentlichen Wesen der Musik abzuhalten vermag, mit einem Mißtrauen begegnen.

*

Musik-Kritik ist eher dazu berufen, Wissenschaft musikalischer Kunst zu ergründen, als Theorie. Es müßten sich allgemeine, der Musik ganz besonders zugehörige Kategorien, welche durchgängig sich in der Geschichte der Musik aufzeigen ließen, aufgestellt werden können. Diese würden die Weltansichten in der Musik klarer erscheinen lassen, als eine Einteilung in Zeit und Kulturepochen — klassisch, romantisch, modern.

*

Die Stabführung des Dirigenten unterliegt offenbar gewissen ihrer Natur nach durchaus nicht dem Musikalischen entspringenden Bewegungssuggestionen. Diese sind es, welche sich als Seelensprache auf Aufführende und Zuhörer übertragen, auch das Verständnis erleichtern. Sie geben den Schein des frei Gestalteten, täuschen Willensübertragung vor. Das Handwerkliche des Dirigenten klebt am „Sein". Ähnliches wird man bei Instrumentalisten, bei Sängern beobachten dürfen — das „Sitzen" des Klavierspielers vor seinem Instrument, die individuelle Art, Arme und Gelenke frei und elastisch zu gebrauchen, die jeweils verschiedene „Haltung" des Sängers, seine Gebärde sind auf derartige, an sich musikfremde Bewegungssuggestionen zurückzu-

führen. Ist die Grundvoraussetzung positiven Könnens vorhanden, dann ist durch dieses sinnliche Agens ein Psychisches gleichzeitig in sichere Mitleidenschaft gezogen. „Vergeistigte Musik" — Übersinnlichung der Form. Modifikation im Tempo der Ausführung ist immer neugebärende, vergeistigte Darstellung des Vortrags-Stils.

*

Das „richtige Tempo" ist Zusammenfassung von Zeitempfindungs-Beziehungen. Eine konstante Richtlinie wird der Einzelfall nicht ergeben, da alles Empfinden Veränderungen und Abhängigkeiten unterworfen ist, weil ferner Tonempfindung, Dynamik, den melodischen und rhythmischen Fluß immer neu und anders modifizieren. „Musikalisches Gewissen" schafft Ausgleich. Überspannung des Dynamischen, der rhythmischen und metrischen Akzente widerstreitet natürlichem Ablauf des Hörprozesses.

*

„Nüance" kann Farbe geben, gleichsam Licht und Schatten in Hörwirkung umsetzen, kann aber bei unzartem Gebrauch zur Ablenkung der Höraufmerksamkeit führen. Letztere muß stets auf das Ganze, auf ein Form-Ganzes gerichtet sein, nicht durch ein allzu Differenziertes, von der Hauptsache, von der Kontinuität, abgelenkt werden. Hörer ist der Ausführende ebenso wie der Empfangende — das Erlebnis ist ein Verschiedenes.

*

In jedem Musiker drängt ein Empfingungsstoff zu denkender Gestaltung, das ist die einzig ihm zugängliche Seite der Dinge, es ist seine Empfindungswelt. Aus einem Grundtrieb musikalischen Schaffens heraus reproduziert er diese Erscheinungswelt. Produktion und Reproduktion verschmelzen ineinander, sind nicht durch eine Besonderheit der Fähigkeit abgeschieden voneinander.

*

Deutlichkeit des Vortrags ist Fallenlassen des Nebensächlichen, Hervorheben der Hauptlinie. Einschneidende Veränderungen des „Textes" können nur die Verdeutlichung des melodischen und rhythmischen Flusses betreffen. Es handelt sich ja in erster Linie darum, die Hör-Aufmerksamkeit zu konzentrieren. Der geübte Hörer — so-

weit die Übung im Hören erworben werden kann — bringt dann die geistige Erfassung des Stimmungsgehaltes durch sein Erlebnis hinzu. Alles Virtuose hat etwas Mechanistisches, lenkt die Aufmerksamkeit auf Einzelheiten ab, verwischt die Eigentümlichkeiten des Stils, wenn es auch sonst Kühnheit in der technischen Bewältigung, Leichtigkeit und Grazie außerordentlich zu fördern vermag. Zwischen Künstlerischem und Virtuosem besteht ein notwendiger Parallelismus.

*

Es gibt kein musikalisches Gedächtnis — „auswendig" lernt der Musiker nur, sein „Inwendig" (Gedächtnis im gewöhnlichen Sinne) in Bereitschaft zu haben, dessen sicher zu sein.

*

Des Musikers „Denken, Dichten und Trachten" ist stets auf die Kontinuität des musikalischen Geschehens gerichtet. Töne stehen im Zusammenhang miteinander, in Abhängigkeit voneinander. Ordnung und Maß, Symmetrie und Rhythmus schließen um sie ein Schönheitsband, welches nicht allein gefühlsmäßig musikalisch geschaffen zu sein braucht. Es gibt auch ein Musikalisch-Malerisches, welches von dem, was unter „Musik-Malerei" verstanden wird, grundverschieden ist.

*

Erst Beethoven hat die eigentliche „Variation"-Form geschaffen und auch daran streng festgehalten. Ihm zunächst steht Brahms, der sich einmal zu sagen abgerungen hat: „Variationen! — Beethoven und — ich."

*

Der Komponist hält in erster Linie auf Korrektheit der Ausführung, alles andere ist ihm selbstverständliche Voraussetzung der musikalischen Begabung — technischer Befähigung. Kurz und bündig verlangte Brahms: „Respekt vor dem Buchstaben!"

*

Und Brahms spielte seine Werke dennoch ganz der Stimmung hingegeben, durchaus frei. In aller Durchführung des Vorgeschriebenen, in aller Gebundenheit ans „Gesetz des Komponisten" liegt ja naturgemäß schon eine Einschränkung des angestrebten Vollkommenen. Des Musikers „Freiheit" ist sein — Talent!

Auge und Ohr?

Von Gustav Brecher

Eine Berliner Zeitung richtete vor kurzem an eine Anzahl deutscher Dirigenten folgende Umfrage: „Reicht zur vollkommenen kritischen Bewertung einer Dirigentenleistung das Ohr aus, oder muß auch, wie wir es gewohnt sind, das Auge hinzugezogen werden?" Mußte das Ergebnis aller Beantwortungen dieser Frage auch gegenstandslos für die Wirklichkeit der Praxis bleiben, mochte zumal eine Verneinung der zweiten Frage-Hälfte praktische Folgerungen gar nicht erwünscht erscheinen lassen, so war doch das aufgeworfene Problem interessant genug, um zu einigem Nachdenken anzuregen.

Leider gelangte aus den eingelaufenen Antworten nur das Belangloseste, Unwesentlichste zur Veröffentlichung, nämlich die Endergebnisse, während gerade die angestellten Betrachtungen selbst, wegen ihrer notwendigen individuellen Auseinandersetzung mit wichtigen Grundfragen der musikalischen Reproduktion das eigentlich Interessante der ganzen Veranstaltung gebildet haben würden. Jedenfalls halte ich mich für berechtigt, meine durch jene Rundfrage angeregten Gedanken einmal in Ausführlichkeit zur Diskussion zu stellen.

Die Kriterien für die Bewertung jeder reproduktiven Leistung hat vor allem das Werk abzugeben, für welches sie da ist, handele es sich nun um einen Dirigenten, um einen Geiger, Pianisten oder sonst einen selbstverantwortlichen Interpreten. Deswegen muß man zunächst das Werk selbst genau kennen, will man den, der es vorführt, richtig beurteilen.

Nun kann man freilich einen Dirigenten nicht in demselben Maße als selbstverantwortlich bezeichnen, wie etwa einen Geiger oder einen Klavierspieler, denn weit weniger ist ein solcher von der Güte seiner Geige, seines Flügels abhängig, als der Dirigent von den technischen und geistigen Eigenschaften seines Apparats. Man muß also auch diesen Apparat selbst kennen, man muß wissen, was er für gewöhnlich leistet oder geleistet hat, um zu einem gehörig basierten Urteil über das Verdienst des Dirigenten selbst zu gelangen. Sind aber diese beiden Vorbedingungen: Werk kennen, Apparat kennen, erfüllt, so braucht man den Dirigenten nicht zu sehen, um seine Leistung zu bewerten, man

braucht nur zu hören. Zu hören nämlich, ob die Aufführung „klappt", (Elementarstufe, vergleichbar etwa der Voraussetzung des Reinspielens bei einem Pianisten oder Geiger), ob darüber hinaus das Werk mit voller Deutlichkeit und Plastik im Ganzen und in allen Einzelheiten zu Tage tritt, (bei einem Apparat von vielen und natürlich nicht durchaus gleichwertigen Köpfen schon eine sehr hohe Forderung), und ob auch die in dem Werk gegebenen klanglichen Möglichkeiten ausgenutzt, ausgeschöpft sind. Schließlich gibt es auch solche Aufführungen, in denen man, allen Aufpassens und Kritisierens vergessend, nur noch dem Rauschen der inneren Quellen sich hingeben, im Bann der tönenden Urkräfte stehen wird, welche ein meisterliches Interpretieren freilegt, einem inspirationskräftigen musikalischen Werk entbindet, wenn der meisterliche Interpret zugleich eine starke Natur ist, eine Persönlichkeit von reichem, geistig-seelischem Fond oder vollblütiger Vitalität, oder gar Beidem zugleich.

Mit welchen optischen Mitteln der Dirigent dabei verfährt, wenn er diese seine graduell abzustufenden Pflichten gegen das Werk erfüllt — (und ein Dirigent wird immer gezwungen sein, sie je nach der Qualität seines Darstellungsapparats in weiser Anpassung abzustufen) —, mit welchen Zeichen und Gebärden er seine Wirkungen erreicht, das ist von diesem streng sachlichen Standpunkt aus gesehen, recht gleichgiltig, ist belanglos für den Wesenskern der Aufgabe. Viele Wege führen nach Rom, und die Arten sich mitzuteilen, werden bei den verschiedenen Dirigenten-Individualitäten so verschieden sein, wie diese Individualitäten selbst.

Sehen wir in diesem Zusammenhang von derjenigen gleichwohl wichtigen, nicht nur wegen ihres großen zahlenmäßigen Übergewichts wichtigen, sondern auch sozial, kulturell bedeutungsvollen Gruppe der Dirigenten-Zunft ab, welche wir mehr als Repräsentanten des Kunsthandwerks, als künstlerische Beamte betrachten dürfen, und sind wir uns darüber einig, unter einem Dirigenten-Künstler vor allem einen Mann zu verstehen, welcher ein Werk auf dem vielköpfigen Instrument eines Orchesters, eines Chors, eines Opernpersonals wirklich „selbst spielt", es so darzustellen vermag, daß sich die Ausführung unbeschadet jeweiliger kleinerer oder größerer Einbußen doch mit dem Ur-Bilde

deckt, welches er von dem Werke in stillen Stunden daheim gewann, daß die Aufführung das „absolute Idealbild“ der Partitur so rein als möglich wiederspiegelt, — sind wir uns also über diese Definition des Künstler-Dirigenten einig, so glaube ich behaupten zu dürfen: Dirigieren ist weit weniger eine Angelegenheit der Hand oder des hölzernen Stäbchens, als vielmehr, und vor allem, eine geistige Fähigkeit. Es ist die Fähigkeit, äußerst deutliche, lebendig-starke musikalische Vorstellungen klanglicher, rhythmischer und gefühlsmäßiger Natur auf eine ausführende Körperschaft zu projizieren. Diese Fähigkeit, die geistige Kraft des „Projizierenkönnens“ ist hierbei das Entscheidende, Wesentliche, denn der Besitz starker, ausgeprägter musikalischer Vorstellungen und das intensive Ausdrucksbedürfnis ist kein Sonder-Reservat des Dirigenten; er teilt diesen Besitz mit allen reproduktiven Künstlern von Rang und „Klasse“. Der Einzel-Künstler, der Solist, hat aber unmittelbar im Moment des Tonempfindens selbst, fast noch im Entstehen der Tonvorstellung, der Ausdrucksabsicht, sein eigenes Instrument, seine eigene Stimme zur Verfügung. Beim Dirigenten hingegen liegt zwischen Intention und Ausführung ein viel weiterer, öfters auch hindernisgespickter Zwischenraum; der Dirigent „spielt“ auf vielen fremden Individualitäten, von denen so manche, von sich aus, eine Stelle ganz anders ausführen würde, als der Dirigent sie sich vorstellt. Er bedarf also einer übermächtigen, zwingenden Kraft und Raschheit der Vorstellung, um eine Interpretation fortgesetzt nach seinem Willen zu gestalten, er muß Alles um eine verhältnismäßig bedeutende Zeitspanne vorher empfinden, „wollen“, damit die Ausführung im gegebenen Moment sich mit seiner Absicht deckt, er muß, wie ich sagte, seine Vorstellung „projizieren“ können. Mir scheint dieses Wort die in Rede stehende Fähigkeit noch besser zu kennzeichnen, als das häufiger gebrauchte Wort „suggerieren“. Wie sehr gleichwohl das rein suggestive Element dabei mitspricht, kann z. B. auch daraus erhellen, daß, — um nur eine grobe Tatsache anzuführen —, schon gar mancher Dirigent von ihm irrtümlich vorgestellte falsche Noten gar prompt ebenfalls sich falsch „zurückkommen“ sah, obwohl in den Noten des Ausführenden die richtigen Töne standen. Der wirkliche Dirigent, in dem die Suggestionskraft als etwas Unwillkürliches, Unbewußtes, beständ-

dig tätig ist, ein solcher Dirigent hat überhaupt an fast allem die Schuld, was sich mit einer Aufführung ereignet, im guten wie im schlimmen Sinne, und merkwürdig ist dabei nur, daß gerade dasjenige Gebiet, auf welchem seine Macht, sein Einfluß am engsten begrenzt sein muß, von der weitaus überwiegenden Mehrzahl der Beurteiler als seine eigentliche Domäne angesehen wird: das rein klangliche Gebiet. („Das Orchester klang unter Herrn so und so wundervoll", ist ein gar oft wiederkehrendes summarisches Zeitungsurteil über Dirigentenleistungen, sogar in Opernaufführungen, bei welchen vollends der Dirigent doch noch eine erkleckliche Anzahl anderer und wesentlicherer Aufgaben zu erfüllen hat, als sich gerade nur um die Tongebung des Orchesters zu bekümmern.) Wohl übt die Vorstellungskraft eines Dirigenten auch auf die klangliche Leistung, d. h. also auf die sorgfältige Tonerzeugung eines ausführenden Apparats eine sehr bedeutende Wirkung aus, zumal wenn sich sein geistiges Ohr auf eingehende Kenntnis, auf eigene praktische Erprobung möglichst vieler Instrumente, auf reiche Erfahrung in den Wirkungsbedingungen und Wirkungsmöglichkeiten der menschlichen Stimme stützt, doch wird hier die Suggestionskraft immer an dem rein technischen Vermögen der Ausführenden, an der Qualität ihrer Stimmen, ihrer Instrumente, eine scharf gezogene Grenze finden.

Bis zu einem gewissen relativen Grade kann allerdings jeder Apparat zum Wohlklingen gebracht werden; ich brauche da nur auf Arthur Nikisch zu verweisen, unter dessen Leitung jedes Orchester so gut klingt, als es bei dem betreffenden Orchester möglich ist, aber eben auch nur insoweit schön, insoweit gerundet und abgetönt, als es bei der Grundqualität dieses Orchesters noch eben möglich ist, und ein mittelmäßiger Körper wird, in rein klanglicher Hinsicht, selbst unter einem derart überragenden Klang-Spezialisten wie Nikisch noch lange nicht so wertvolle und freudenspendende Klangwirkungen entfalten, wie ein Orchester ersten Ranges unter einem ganz mittelmäßigen Dirigenten. Klangschönheit beruht eben allenthalben, bei der menschlichen Stimme, wie bei jedem Instrument, auf der Güte, d. h. auf der Müheloſigkeit, Leichtigkeit und Natürlichkeit des Tonansatzes, der Tonentwicklung, und diese wiederum ist entweder eine Folge ganz besonderer Naturbegabung

— (seltene Glücksfälle) — oder das Ergebnis einer sorgfältigen, sachgemäßen Elementar-Erziehung und Schulung. Wo Beides fehlte, da wird nachträglich keine erziehliche Kraft eines noch so fähigen Dirigenten vollwertige klangliche Ergebnisse zutage fördern, und ich kenne Orchester, die trotz andauernder Beeinflussung durch die allerbedeutendsten Dirigenten es wohl zu allem Möglichen, nur nie zu einem erfreulichen, reinfarbigen, gesättigten Klang gebracht haben, kenne wiederum andere Orchester, die, ohne öfters solchen überragenden Leitern unterstanden zu haben, einen wahren Klangzauber entsenden, deswegen, weil eben eine größere Anzahl von Spielern über jenen künstlerischen, freien, mühelosen Tonansatz verfügt, welcher, mit dem tonlichen Verantwortungsgefühl Hand in Hand gehend, den Geist, die Tonkultur eines Orchesters bestimmt.
Kann man somit keineswegs in allen Fällen Orchester-Leistung und Dirigentenleistung ohne weiteres identifizieren, so wird die Unerläßlichkeit der zweiten meiner eingangs aufgestellten Forderungen vollends klar: es muß die auf die Wiedergabe des Werkes gestützte Bewertung einer Dirigenten-Leistung in hohem Maße ihr Korrektiv in der Berücksichtigung der Grundqualität des ausführenden Apparates finden. Demgegenüber kann ich die Beobachtung der optischen Mittel, durch welche der Dirigent seine Tonvorstellungen, die Vorgänge seines Empfindungslebens überträgt, nicht für unerläßlich halten. Gewiß können Beobachtungen letzterer Art recht „unterhaltend und belehrend" sein, mitunter auch geradezu genußreich, wie z. B. bei Arthur Nikisch, dessen Zeichensprache deswegen so vollendet schön auf das Auge wirkt, weil sie den jeweiligen Zweck mit den einfachsten Mitteln erreicht, und weil das Funktionieren jener Fähigkeit, welche wir das „Projizieren" nannten, bei ihm in einem staunenswerten Grade von müheloser Leichtigkeit sichtbar wird; oder gedenken wir etwa des faszinierenden Eindrucks, welchen schon die bloße Erscheinung eines Gustav Mahler am Pult ausübte, erinnern wir uns, wie die gesammelte, atemversetzende Energie seiner Gebärde, die dämonische Kraft seines Blicks aller Augen unwillkürlich auf sich zog; — gewiß, all dies zugegeben! Und doch: Treten nicht die Ergebnisse jener geschilderten Mühelosigkeit, jener leidenschaftlichen Hingabe an das Werk,

treten nicht die Schauer fanatischen Bekennertums auch in der Interpretation eines Werkes selbst, und zwar allerdeutlichst, zutage? Wird ein Kundiger, der z. B. die Leistung eines Pianisten beurteilen will, sich unbedingt auf die Forderung versteifen, er müsse dem Spiel seiner Finger zusehen, die Bewegungen seiner Armgelenke beobachten können? Aber eben: Ein Kundiger!

Ich glaube nämlich nicht, daß mit der außerordentlich viel größeren Wertschätzung und Beachtung, welche, im Verhältnis zu früheren Zeiten, ein Dirigent heute genießt, die Entwicklung des allgemeinen Verständnisses für die essentiellen Pflichten und Fähigkeiten des Dirigenten annähernd gleichen Schritt gehalten habe, glaube vielmehr, daß noch heute der Dirigent zum weitaus größten Bestandteil seines Forums eine ähnliche Position einnimmt, wie der „Medizinmann" des Mittelalters zu seinem Publikum, glaube, daß die überwiegende Aufmerksamkeit, welche man seinem äußeren Auftreten, seiner Haltung und Zeichengebung zuwendet, zum großen Teil mit ein Auskunftsmittel, ein Verlegenheitsbehelf ist: man weiß mit dem Sachlichen seiner Leistung selbst noch nicht allzuviel anzufangen; das Auge muß einsetzen, wo Ohr oder Gefühl, oder musikalische Durchbildung versagen. So kann es kommen, daß sogar ein unbestreitbarer Charlatan eine Zeit lang eine Hörer- (recte: Zuschauer-) schaft in die Irre zu führen vermag. So kommt es oft vor, daß der Augentrug einen flachen, glatten „Pultvirtuosen", der wenig oder nichts bei Musik fühlt, viel höher stellt, als einen Dirigenten, der, ganz im Bann seiner Aufgabe, alles nur daran setzt, dem Werke, dem „Idealbild", das er davon in Herz und Sinn trägt, voll gerecht zu werden. Dem meist jungen („jung und gut betrogen glühenden") Fanatiker steht aber auch der abgeklärte Weise gegenüber, der seine Wiedergabe vor allem nach der zum Probieren verfügbaren Zeit, nach der Fähigkeit des ihm jeweils unterstehenden Apparats einrichten und diesem nichts abverlangen wird, was er nicht mit zweifelloser Zuverlässigkeit herzugeben vermag; auch ein solcher Führer wird immer jene souveräne Ruhe in Haltung und Zeichengebung wahren können, welche allenthalben und vor allem hochgeschätzt ist, und in welcher sich oft das Urteil über die Qualität eines Dirigenten subsummiert.

Ein wirklich Sachverständiger, der das aufgeführte Werk gut im Kopf hat und den ausführenden Tonkörper länger kennt, wird ohne Zuhilfenahme des Auges gar bald entscheiden können, welcher Typus von Dirigenten am Werk ist; er hört es der Wiedergabe an. Diese wird sich im Fall des „Fanatikers“ mehr subjektiv, im Fall des „Abgeklärten“ mehr objektiv gestalten, wird im Fall des bloßen Pultvirtuosen mehr oder minder leer wirken, ungefühlt und ausdrucksarm dahinfließen. Erst recht nicht wird es der Kenner überhören, wenn eine jener Ausnahme-Erscheinungen den Apparat leitet, welche den vollendeten Ausgleich zwischen Subjektivität und Objektivität zu finden begabt und glücklich genug waren.

Muß ich somit die Frage, ob auch das Auge zur kritischen Bewertung einer Dirigenten-Leistung hinzugezogen werden müsse, grundsätzlich verneinen, so würde ich es doch für geradezu verhängnisvoll halten, wollte man — glücklicherweise besteht ja nicht der geringste Anlaß zu solcher Befürchtung — praktische Folgerungen aus diesem Standpunkt ableiten. Wir kämen dann wohl wieder zu jenen Diskussionen über die Unsichtbarmachung der Konzert-Podien, welche vor dem Kriege eine Zeit lang die Köpfe blutarmer Ästheten beschäftigten, oder es würden gar noch mehr Operntheater den Klang ihrer Orchester durch Verdeckung oder Tieferlegung des Orchesterraumes ruinieren, als sie es leider ohnehin schon getan haben. Möge man in Frankfurt jedenfalls sich der Tatsache freuen, daß hier nicht mißverstandene Bayreuther Ideen dazu geführt haben, an dem vorzüglich akustischen Orchesterraum des Opernhauses etwas zu ändern. Das Ohr kommt hier auf seine Kosten, und das ist wohl die Hauptsache. Mit dem „Auge“ mag es jeder halten, wie er mag oder — muß.

Regisseur und Darsteller

Von Richard Weichert

Will man über Probleme der Regie sprechen, so wird man immer wieder erst klar betonen müssen: was ist ein Regisseur? Mit der harmlosen, ungeschickten Verdeutschung „Spielleiter" trifft man Sinn und Wesen des Mannes nicht, der die Verantwortung für das reizvoll seltsame Gebilde einer Theater-Vorstellung trägt. Über Charakter und Aufgaben der Regiekunst herrschen auch heute noch, trotz aller Aufklärung durch die Presse und Schriften der Theatermänner, in weiten Kreisen die verworrensten Begriffe. Man glaubt im Regisseur besten Falles den Menschen sehen zu müssen, der neue Möbel auf die Bühne stellt, für schöne Dekorationen und prunkhafte Gewänder, allenfalls noch für gutgeordnete Gruppen sorgt. Diese Auffassung konnte durch die nicht zu leugnende Entstehung eines Regie-Virtuosentums umso leichter Platz greifen, das mit Hervorheben der Äußerlichkeiten sich bemerkbar macht, mit unkünstlerischer Aufdringlichkeit auf die Kunst des Spielleiters hinlenkt, durch übermäßige Betonung des Bildhaften, dabei die Verdienste des Ausstattungskünstlers, der heute an allen größeren Bühnen Helfer des Regisseurs ist, für sich ausnützend und sich selbstgefällig auf Kosten des rein Dichterischen und rein Schauspielerischen vordrängend. Diesem Regisseurtypus kann nicht heftig genug entgegengetreten werden.

Die Entwicklung der Regie zu einer selbständigen Kunst hat sich erst in den letzten Jahrzehnten vollzogen. Vor hundert Jahren gab es noch keinen Regisseur im heutigen Sinne; das hervorragendste Mitglied der Theatertruppe (oft der Direktor selbst) überwachte die Probentätigkeit, gab praktische Ratschläge aus routinierter Erfahrung heraus, und eine Art Inspizient legte Requisiten und Zubehör zurecht. Erst mit Dingelstedt und dem Herzog von Meiningen, (denn Laube, eine geniale Begabung, betätigte sich ausschließlich als Wortregisseur) beginnt der Aufstieg zu einer Regiekunst im heutigen Sinne. Mit Einführung des vieldeutigen Begriffs des „Gesamtkunstwerkes" durch Richard Wagner wachsen die Ansprüche an die äußere Inszenierung, an die dekorative Ausstattung, Vervollkommnung des äußeren Bildes, daneben der Wunsch nach Ausarbeitung großer Massenszenen, Schaffung einer künstlerischen

Einheit im Zusammenspiel vielgestaltigsten Menschenmaterials. Alle diese Forderungen an eine neue Theaterkunst haben aus stiller Verborgenheit und Anonymität den Regisseur herausgeholt und zur eigentlichen Seele der ganzen Vorstellung gemacht. Der Regisseur wird nun Verwirklicher der Intentionen und Sichtbarmacher der dichterischen Visionen, gewissermaßen Stellvertreter oder doch zumindest Anwalt des Dichters. Er ist nun: Leiter und Stimmer der Vorstellung, der die tiefste und feinste Absicht des Dichters erfaßt hat, künstlerischer Mittler zwischen Dichter und Darsteller, nicht mehr routinierter Aufsichtsbeamter oder Überwacher, sondern sensibelster, fantasievollster Künstlermensch, der Geistiges in Sichtbarkeit verwandelt, der das Imaginäre im Raum versinnlicht, selbständiger szenischer Gestalter. Der Dichter ist dem Theater Voraussetzung, der Schauspieler ist ihm Erfüllung, zwischen beiden steht, Herrscher und Diener zugleich, der Regisseur.

Ich will an dieser Stelle nicht von der Fülle der Beziehungen des Regisseurs zu seinen Mitarbeitern, sei es den Hilfskräften des toten oder denen des lebenden Materials, sprechen, auch nicht von seiner Verantwortlichkeit gegen den Dichter oder die Theaterleitung, nicht vom Verhältnis zum künstlerischen Beirat, sondern nur von einem Kapitel praktischer Arbeit, den Beziehungen zwischen Regisseur und Darsteller. Man hat das Arbeitsfeld des Regisseurs in Außen- oder sogenannte Rahmenregie und Innenregie zerlegt. Klarer erscheint mir die Aufgabeneinteilung, die der Münchener Regisseur Falckenberg gegeben hat. Nach ihm zerfällt die Regiekunst in räumliche, menschliche und geistige Regie. Den Einfluß des Regisseurs auf das lebendige Material, den Schauspieler, nennt Falckenberg die menschliche Regie. Der Schauspieler darf in der Hand des Regisseurs nie totes Hilfsmaterial sein, sondern muß lebendiges Wesen bleiben. Kein anderer Künstler kann, das ist das Einzigartige, so wie der Regisseur menschliche Kräfte in den Dienst seiner Kunst stellen. Man ist in soviel an sich gewiß wichtigen Äußerlichkeiten, die das mimische Erlebnis im Theater begleiten aber nicht verdecken dürfen, befangen, daß man darüber den Darsteller vergißt. Auf die Gefahr dieser Vernachlässigung des Menschen auf der Bühne hinzuweisen, scheint mir nötiger als je. Das ist der innere Antrieb zu



diesen Zeilen, die von den Aufgaben und Beziehungen des Künstler-Regisseurs zum Darsteller sprechen sollen, um dabei aus praktischer Arbeit heraus geborene Prinzipien zu entwickeln, die Bekenntnis und Idealforderung zugleich sind.

Immer wieder muß betont werden, wie es der Kritiker Hermann Sinsheimer jüngst erfreulich klar formuliert hat: Das gedanklich erfüllte und rhythmisch beflügelte Wort ist das Essentielle, das Wesentliche des Theaters. Die Bühne ist keine optische, sondern eine akustische Anstalt. Spender und Träger des Eindrucks auf der Bühne ist der künstlerisch influierte Mensch, der Schauspieler, der Darsteller. Mit der Betonung des Schauspielers als Mittelpunkt und wertvollstem Material in der Hand des Regisseurs scheint man nur dem Laien etwas Selbstverständliches zu sagen. Da es aber eine Zeit lang schien, als ob auch die Regie von der Zeitkrankheit des 19. Jahrhunderts, Überschätzung der Maschine, ergriffen sei, wird man leicht begreifen, daß eine alte Wahrheit neu und nachdrücklich verkündet werden muß. Nicht Drehbühne, Versenkung, Beleuchtung, technische Bühnenentfaltung, maschinelle Zauberkünste dürfen herrschen, sondern Wort und Dichtung. Ursprünglich theatralischer Eindruck muß vom Darsteller, von seiner Geste, von seinem Wort, ausgehen. Organisator des Spieles ist der Regisseur und nur in diesem Sinne dem Darsteller übergeordnet; er ist durch diesen schwierigsten Teil seiner Arbeit: der Wortregie, zugleich Menschenbeeinflusser, Kommandeur schöpferischer Individuen, nur in diesem Sinne hängt Regie-Führen mit Regieren zusammen. Die Arbeit an und mit dem Darsteller auf den Proben enthüllt erst Umfang und Stärke der Regiepersönlichkeit. Im Fördern, Beraten und Entwickeln der schauspielerischen Begabung zeigt sich erst die Größe des Könnens.

Der Regisseur betritt die erste Probe, die ihn zur Zusammenarbeit mit dem Darsteller vereint, nicht unvorbereitet. Schreibtischarbeit geht vorauf, er erscheint mit einer Art ausgearbeitetem Feldzugsplan; schon hier beim Probenbeginn lauert Gefahr für den Regisseur mit zu eigenwilliger Persönlichkeit. Wer schon auf der ersten Probe (der sogenannten Stell- oder Arrangierprobe) mit völlig fertigem Regiebuch erscheint, in dem jede Stellung der Schauspieler vorgeschrieben ist, wer jedes

Wort in seiner und nur seiner Betonung haben will, vergißt, daß seine Arbeit nicht darin besteht, das Drama in nur seiner Auffassung herauszubringen, sondern daß der Regisseur die Aufgabe hat, aus dem Buchdrama (der Dichtervision) und aus der eigenen Phantasievorarbeit am Schreibtisch (der Regisseurvision) ein Drittes, Neues zu gestalten; aus zwei Visionen entsteht auf den Proben in der Zusammenarbeit mit dem Schauspieler, die durchaus schöpferisch ist und Neues gebiert, die letzte dritte Form; erst diese ist endgültig. Deshalb darf der Spielordner auf die erste Probe nur mit einem in großen Zügen gehaltenen Übersichtsbild der Sichtbarmachung des Dramas kommen. Was er mit bewußter Klarheit schon am Beginn mitbringt und mitbringen muß, ist der Gesamtstil in Sprache und Geste, ist ein einheitlicher Rhythmus des Ganzen, dem jeder Einzelne sich fügen und unterordnen muß (der Regisseur als Stilkünstler). Der Buchregisseur ist in einem gewissen Sinne blind, er sieht nicht die entwicklungsfähigen Keime, die sich bei jeder Einstudierung bald zeigen und die, weil sie organisch entstanden und nicht aufgezwungen sind, die allerschönsten Ergebnisse zeitigen. Der Schreibtischregisseur vertraut nicht Einfällen und Erfassen des Moments, läßt seine Phantasie nicht durch jeden Zufall des sich entwickelnden Vorgangs anregen. Er vergißt auch, daß Regisseur sein immer heißt, anderen dienen, indem man sie leitet, die eigentümliche Leistung anderer (Dichterwerk und Darstellerwerk) zu ihrer besonderen Höhe entwickeln. In diesem rücksichtslosen Verströmen und Vergeuden eigener Kräfte, dem Hingeben an andere, wird etwas von jenem seltsamen Idealismus spürbar, der den Beruf des Regisseurs erfüllt.

Der Typ des Regieautokraten, der nur seinen Willen durchzusetzen strebt, schadet sich selbst; er meint zu herrschen, wo er nur knebelt. Wer als Regisseur Ersprießliches leisten will, muß starke pädagogische Talente haben; der Darsteller will unaufhaltsames Vorwärtsschreiten der Arbeit, er ist auch nur durch die Arbeit zu gewinnen, und nur derjenige erlangt Autorität, der um der Arbeit willen zu leiten scheint, d. h. nicht um seiner Person willen oder um die anderen zu belehren. Regieautorität wird nicht äußerlich durch Rangtitel verliehen, sie wird erworben. Der Weg zu erfolgreicher Regiearbeit liegt immer darin, die künstle-



rischen Intentionen jedes Mitwirkenden auf den Kern zu prüfen und dann aus willensdämonischer, künstlerischer Energie jedem die Richtung auf das Gesamtkunstwerk zu geben. Höchste Autorität bleibt der Geist der Dichtung, ihm dienen alle, müssen alle dienen, der Regisseur selbst als erster Mitarbeiter am Gesamtkunstwerk. Nur wer so schafft, stark und nachgiebig zugleich, von Dichtung und Bühne Besessener, wird es fertig bringen, seiner eigenen mimischen Vision fremde Körper und Künste untertan zu machen. Fremden Kunsttemperamenten etwas vom eigenen Rhythmus zu geben, dadurch erst entsteht eine szenische Schöpfung, in der man sichtbar und hörbar den Regisseur spürt, im Gesamtton und Rhythmus, im Einzeldarsteller und im Ensemble. Nur eine so aufgebaute Vorstellung hat den Reiz einer eigenen persönlichen Atmosphäre, hat ein besonderes Gesicht, hat Stil! Man muß die Arbeit der Proben als höchste Seligkeit, nicht als verdrießliche Qual empfinden, um ein Wort verstehen zu können, das ein starker Darsteller geprägt hat: Heiligkeit der Proben! Wie groß das gegenseitige Anregen sein muß, zeigt sich erst recht deutlich, wenn um den Stil einer neuen Dichtung gerungen werden muß: wir suchen ja heute nicht nur eine Darstellungsform für die Klassiker, die neu und individuell zu sehen Recht und Pflicht jeder Generation ist, wir suchen ja auch für die modernen Dichtungen, die man mit dem Schlagwort „expressionistisch" kennzeichnet, nach besonderem Ausdruck und Stil. Man wird beispielsweise des jungen Walter Hasenclever ekstatischen Aufschrei „Der Sohn" nicht im realistischen Ton des mittleren Ibsen spielen können und dürfen, man wird ebensowenig seiner Friedensfanfare „Antigone" die feierliche, schlichtedle Würde des Sophokleischen Trauerspiels zugrunde legen können. In Aufgaben solcher Stilneuheit ist der Regisseur doppelt angewiesen, im Darsteller einen Gestalter seiner Intentionen zu finden.

Hierbei mag gleich die Frage berührt werden: inwieweit der Regisseur dem einzelnen Darsteller vorspielen können soll. Bedeutende Regisseure, die selbst Schauspieler sind (Reinhardt, Thimig, Albert Heine) haben ihr Ensemble dadurch gesteigert, daß sie viel vorspielten. Eine allgemeine Forderung an den Regisseur kann das niemals sein: er muß im Prinzip mit einem ausgebildeten Personal rechnen (von der Freude, dem ungewöhnlichen Anfängertalent zu helfen, will ich hier

nicht sprechen), wohl aber muß er, wie der Orchesterdirigent, der ja auch nicht alle Instrumente selbst spielt, den richtigen Ton stets im Ohr haben, die richtige Gebärde sehen und jeden Moment einer Rolle, und zwar nach der Persönlichkeit des betreffenden Darstellers, klar und unmißverständlich andeuten können. Er muß mehr als kritischer Zuschauer, auch mehr als nur kontrollierendes Bewußtsein, er muß „Schauspieler in der Andeutung" sein können. Er braucht den schauspielerischen Ton nicht auszuführen, er muß ihn dem Schauspieler nur verständlich machen: aber er muß dies, das hat mit Recht Reinhardts junger Regisseur Herald betont, in der Sprache des Schauspielers tun! Der Schauspieler will keine rein literarischen Erklärungen, keine noch so schöne dichterische Umschreibung, er will nur den Ton und zwar seinen eigenen Ton, den der Regisseur feinhörig in sich aufgenommen haben muß. Diesen Ton fordert er oder ein Wort, dessen Stimmungsfarbe in ihm selber jenen Ton erweckt, und was für das Wort gilt, gilt auch für die schauspielerische Geste. Der Regisseur muß also schauspielerisch empfinden können. Damit soll keineswegs ausgesprochen werden, daß der ehemalige Schauspieler der geborene Regisseur sein wird. Ich verkenne z. B. die Gefahr nicht für den starken, allzustarken regieführenden Schauspieler, der als Regisseur leicht dazu neigen kann, seine eigene subjektive Schauspielerauffassung zu sehr zu betonen; seine Arbeit wird mehr verwirren als klären. Noch weniger möglich scheint mir, daß man gleichzeitig Regisseur und Darsteller wichtiger Rollen sein kann, dieser Brauch sollte an ersten Bühnen vollkommen abgestellt werden, was ich formulieren will, ist nur dieses Grundgesetz: der Regisseur (gleichgiltig ob ehemaliger Schauspieler, Philologe, Journalist, oder sonstwoher kommend) muß „Schauspieler in der Andeutung" sein, das ist ebenso wichtig, als daß er plastische Phantasie besitzt. Die großen literarischen Regisseure Laube und L' Arronge besaßen diese Fähigkeit, besaßen sie sie nicht, so waren sie klug genug, sich selbst zu ergänzen, in der Form wie z. B. der Regiedramaturg Otto Brahm im Praktiker Emil Lessing seinen Absichtenausdeuter hatte.

So sehr der Regisseur schon in der ersten Anlage seines Werkes mit dem Schauspieler rechnet, dessen Wesen er kennt, studiert hat im Reichtum an Ausdrucksmöglichkeiten und in der Gefühlsweite, nie wird er



dennoch, da eine lebendige Seele nicht in das ersonnene Schema paßt, vor Überraschungen sicher sein. Dies Moment in der Arbeit, es kann erfreulich fördernd oder auch qualvoll störend sein, kann zu so etwas wie einem Kampf zwischen Schauspieler und Regisseur führen. Es gibt immer irgend einen Punkt im Schauspieler, den der Regisseur nicht gekannt hat, ja von dem der Darsteller selbst nicht wußte. Ich spreche hier nicht von einem Kampf im häßlich-kleinlichen Sinne (auch ihn muß der Regisseur führen, wenn ihm der Routinier und Feind alles Neuen, der Traditionshüter und „So war es immer"-Typ entgegentritt), ich spreche nicht vom kleinlichen Hader, Rechthaberei und Eitelkeit des stumpfen Unkünstlers, ich spreche von dem schönen, funkensprühenden, lebenschaffenden Ringen zwischen dem starken Regisseur und dem gleichstarken Darsteller, wenn zwei künstlerische Willen aufeinanderprallen, die sich gegenseitig anfeuern.

Das Schauspiel zweier solcher Temperamente kann reizvoll sein, wenn der Regisseur dabei nie vergißt, den Schauspieler in seiner Intensität zu steigern, ohne dabei die künstlerische Scham des Darstellers zu verletzen. Die stärkste Hemmung, die Darsteller und Regisseur in der Probenarbeit zu überwinden haben, kann die künstlerische Scham werden. Dem Bühnenkünstler ist ja der eigene Leib und die eigene Seele das Material, aus dem er schafft; eigenes Fühlen und Erleben öffentlich zu zeigen ist nur mit Überwinden einer Schamhemmung möglich. Auch die Kunst selbst des Einsamsten ist ja Hingabe und Preisgabe an andere Menschen. Die Gefühle müssen darum um so höher gesteigert werden, um diese Hemmung zu überfluten. Das Überwinden dieser künstlerischen Scham, das zum Teil auf den Proben geschieht, ist einer der heikelsten, subtilsten Punkte in der gemeinsamen Arbeit zwischen Darsteller und Regisseur.

Wer dies erwägt, wird leicht ermessen können, wie wenig die Kunst des Regisseurs auf Rosen gebettet sein muß, wieviel Zeit und Entgegenkommen, Takt und Delikatesse nötig ist, ehe beide den weiten und mühseligen Probenweg als gute Kameraden zu schreiten geneigt sind. Immer wieder muß ja der Regisseur das große Endziel vor Augen haben: Zusammenspiel, Stil. Mit seiner Arbeit als Darstellererzieher und Förderer schafft der Regisseur mehr als die Einzelleistung des Ein-

zeldarstellers, er erschafft sich selbst gleichzeitig in mühevollem Aufbau das Ensemble. Die deutsche Sprache hat für diese Angelegenheit kein deutsches Wort, das den Sinn völlig erschöpfte, das Wort Ensemble ist unübersetzbar, es begreift beides: Truppe und Zusammenspiel.

Den Wert eines Theaters bestimmt sein Ensemble, ein Bau langsam und organisch zu einer Einheit erwachsen. Die Entstehung eines guten Ensembles ist ein Problem, in dessen Lösung sich sämtliche Glieder der Theaterleitung teilen müssen. Ein Ensemble besteht und entsteht aus vielen guten Schauspielern, von einem gemeinsamen spürbaren Geist einheitlich erfüllt. Ein geistiger zentraler Kunstwille beseelt eine Gruppe Darsteller und hält sie zusammen. Ein Ensemble entsteht, es wird aufgebaut nicht allein durch Neu-Engagements oder Reengagements, sondern durch die Stetigkeit der inneren Zusammenarbeit nach gemeinsamem Ziel orientiert (das der Leiter des Theaters bestimmt!) unter Führung des Regisseurs als Kenner und Träger dieses Kunstwillens. Diese Bildung und Schaffung eines Ensembles ist höchstes Endziel, aber es kann nur errungen werden durch zähe unablässige Arbeit am Einzelnen und mit dem Einzelnen, nie ermüdendes Probieren, Unterrichten, Abtönen, Aufeinanderstimmen, Einwirken mit steter Berücksichtigung aller psychologischen Verschiedenheiten, bis jeder Einzelne seine deutliche Kontur hat, an der Grenze seiner Entwicklungsmöglichkeiten steht, fähig wird, sein Letztes herzugeben, bis alle zusammen derart aufeinander abgestimmt sind, daß sie wie ein Ton klingen, eine Einheit bilden, ein Orchester mit allen Nuancen, Farben und Abstufungen. Dies Ensemble schufen sich Laube, L'Arronge und Brahm. Ensemblekunst bei allen überragend großen Darsteller-Individualitäten war das alte Burgtheater Laubes, war L'Arronge's Deutsches Theater der Glanzzeit in der gemäßigten Übernahme der Meininger Regieprinzipien, war das Ibsen-Hauptmann-Theater Otto Brahms. Ensemble-Kunst setzt nicht nur innigen Kontakt zwischen jedem Einzeldarsteller voraus, sondern vor allem denkbar innigsten Zusammenhang zwischen Einzeldarsteller und Regisseur.

Wie die Arbeit mit dem Einzeldarsteller sich zu vollziehen hat, wird sich nie und nimmer prinzipiell festlegen lassen, gottlob, denn auch der Re-

gisseur hat in Temperament und Arbeitsart das freie Recht auf individuelle Eigenart. Es gibt kein besonderes Regie-Temperament, es gab und gibt den stillen, zähen, scheinbar ganz ruhigen Regisseurtyp und es gab und gibt den lauten, heftigen, nervösen Typ: Immer will aber der Darsteller dämonische, fanatische Energie eines glühenden Menschen spüren, immer wird er den nur Ordnungsmenschen mit Strafzettel und Geldbußen hassen, dem die herrliche Hitze der Arbeit fremd bleibt, der nicht weiß, daß jede schöpferische Leistung der eigenen Überschätzung bedarf. Ureigenstes Element aller Kunst ist ja der Affekt. Deshalb ist es auch müßig über die Probenumgangsformen des Regisseurs zu debattieren: Gustav Mahler galt als herrischer Despot, Heinrich Laube wird norddeutsche grobe Knorrigkeit nachgesagt, Albert Heine führt wie mit einer Hetzpeitsche Regie, Max Reinhardt soll höchst „verbindlich" sein; hier gilt ja nur: das Ziel ist alles, der Weg mag sein wie er wolle. Wer davon durchdrungen ist, daß der Schauspieler in der Hand des Regisseurs nicht totes Hilfsmaterial sein darf, sondern lebendiges Wesen bleiben muß, wird den paradoxen Satz verstehen können: Im Grunde wünscht sich jeder Schauspieler einen anderen Regisseur! Besser gesagt: Jeder Darsteller verlangt und braucht individuelle Behandlung. Man muß nicht nur zwischen Anfängern und ausgereiften Künstlern unterscheiden beim Ringen um den künstlerischen Ausdruck, man muß im Laufe gemeinsamer Arbeit erst langsam erhorchen, wie man zum fördernden Mithelfer des Darstellers wird. Was den einen fördert, kann den anderen hemmen: immer aber muß gegenseitige Achtung und Vertrauen den freundschaftlichen Kampf mildern. Die Darstellung eines Dramas auf dem Theater ist die immer wieder neue Erschaffung einer neuen Welt. Jede dieser Welten verlangt vom Regisseur, daß er sich ihr anpasse und mit ihr ein Neuer werde, ohne damit die eigene Individualität aufzugeben. Welches Maß von Intensität und Nervenkraft der schöpferische Regisseur verbraucht, läßt die fertige Vorstellung daher wohl kaum ahnen, das harmlose: „die Spielleitung hatte" gibt davon nur eine Andeutung. Nicht ohne gewissen Stolz nennt daher die französische Bühne den Regisseur den „maître de scène": den Meister der Szene.

Die sozialen Aufgaben der Frankfurter Bühnen

Von Carl Gebhardt

Unter allen sozialen Einrichtungen menschlicher Kultur ist das Theater die älteste. Die sakrale Handlung, die der hellenische Geist aus einem kultischen Festlied schuf, ist Gemeinschaftshandlung: das Volk agiert, und wer auf der Bühne steht, ist nur Repräsentant, Sprecher für die, die im Kreise um die Bühne sitzen. Skene und Amphitheater sind dem ursprünglichen Drama notwendige Einheit. In den Worten der Dichter meditiert ein Volk über die Fragen des Schicksals.

Das hellenische Drama braucht das Volk. Das Volk in seiner Ganzheit ist Träger des Theaters, so wie es Träger des Staates ist. Der Bürger, der das Theater besucht, empfängt nicht eine Leistung, sondern leistet, im gleichen Sinne, wie wenn er zur Ekklesia sich begibt. Wird dort über die Fragen des Staates entschieden, hier geht es um das Problem von Welt und Mensch. Das Theatergeld, das der Bürger erhält, entschädigt ihn für entgangenen Arbeitsverdienst. Der Staat ermöglicht notwendige Leistung. Das Drama braucht das Volk.

Die sinkende Kultur Roms hat das giechische Drama zum Schau-Spiel gefälscht. Rom trennte ursprüngliche Einheit, Bühne und Zuschauerraum, Schauspieler und Publikum. Es erfand das Symbol der Trennung, den Theatervorhang.

Von neuem wuchs das Drama aus sakraler Handlung: das Mysterium des Mittelalters fordert das Volk als Mitspieler, Antagonisten. Aus der Synthese mittelalterlicher und Renaissancekultur entsteht als Kreuzung von Volksspiel und römisch-italienischem Schaustück das elisabethanische Drama. Das Volkentsprungene behauptet sich: auch hier die Bühne vom Kreis der Zuschauer umschlossen, auch hier Bühnenerlebnis Symbol des Volkerlebnisses. Auch Shakespeares Drama braucht das Volk.

Das moderne Theater ist ärmer geworden, indem es sich vom Volke löste. Das höfische Renaissance-Theater siegte, in römischer Tradition Bühne und Zuschauerraum trennend, in der Klassifikation seiner Logen und Ränge sorgsam scheidend, was das Amphitheater der Griechen, der Wirtshaushof der Elisabethaner zusammenschloß. Die



Renaissance der Humanisten schuf den Begriff der Bildung: ihr Theater ist das Theater der Gebildeten.

Kultur ist die frei-schöpferische Formung lebendiger Volkskraft, im Großen — „geprägte Form, die lebend sich entwickelt". Sie entsteht in dem Augenblick, da eine Volkseinheit zum ethischen Erlebnis wird. Die Einheit des Volks ist ihre Voraussetzung.

Wo bewußte Arbeit Kultur schaffen will, muß sie Volkseinheit schaffen. Das ist der Sinn der Volksbildungsarbeit. So hat der größte Volksbildner sie gefaßt, Fichte, in der Schicksalsstunde des Deutschtums. „Wir wollen durch die neue Erziehung die Deutschen zu einer Gesamtheit bilden, die in allen ihren einzelnen Gliedern getrieben und belebt sei durch dieselbe Eine Angelegenheit. In dieser Bildung der Nation sei aller Unterschied der Stände, der in anderen Zweigen der Entwicklung auch fernerhin stattfinden mag, völlig aufgehoben, und daß auf diese Weise unter uns keineswegs Volks-Erziehung, sondern eigentümliche deutsche National-Erziehung entstehe." Was damals, jenseits der Kulturforderung, nötig war, damit das deutsche Selbst in Erscheinung trete, ist nicht minder notwendig in Tagen, da Selbstbehauptung alle Kraft der Nation erfordert: Volkseinheit. Für sie wirke Volksbildung.

Einheit ist nur möglich im Reiche des Irrationellen; alles Intellektuelle, quantitativ Bestimmbare, Wissen und Bildung trennt. Darum dient nicht jene (an sich notwendige) Bildungsarbeit der Kultur, die Wissen vermittelt, Bildung popularisiert, sondern die allein, die in das Reich des Schöpferischen führt. Nicht Wissen, sondern Ehrfurcht ist ihr Ziel. Kunst, als Symbol des Lebens in letzten Tiefen religionsverwandt, ist ihr vornehmstes Objekt, Theater ihre sichtbarste Sammelstätte. Volksbildung und Theater gehören zusammen. Die Volksbildung, indem sie Kultur im Großen bewirken will, muß Volkseinheit wollen. Das Theater braucht die Einheit des Volkes.

Die soziale Aufgabe des Theaters besteht in der Sammlung des gesellschaftlich Zerstreuten, in der Einung des Getrennten. Die soziale Leistung in der Verwirklichung dieser Idee des Theaters, das Volk vor den Werken dramatischer Kunst zur Einheit zusammenzuschließen.

Die notwendige Interessengemeinschaft von Theater und Volksbildung hat sich in Frankfurt aufs schönste bewährt. Auf Anregung des Ausschusses für Volksvorlesungen sind im Jahre 1894 in Frankfurt als der ersten deutschen Stadt Volksvorstellungen eingerichtet worden, die zum erstenmal weiteren Kreisen der Minderbemittelten überhaupt das Theater erschlossen. Durch ein Zusammenwirken des Ausschusses für Volksvorlesungen und der städtischen Theaterleitung, die darin immer ein großes soziales Verständnis bewiesen hat, konnten diese Vorstellungen in rascher Folge vermehrt werden. Im Jahre 1894/95 wurden vier Vorstellungen mit 2200 Karten gegeben, im Jahre 1897/98 schon sechs Vorstellungen mit 4800 Karten. Im Jahre 1900 wurde die Verpflichtung der Theater, sechs Volksvorstellungen zu geben, vertraglich festgelegt. Schon 1902/03 stieg die Zahl der Volksvorstellungen auf acht mit 7300 Karten und 1908/09 wurde die Verpflichtung auf acht Vorstellungen erhöht. Inzwischen hatten aber die Volksvorstellungen 1906/07 bereits die Zahl von elf mit 10 000 Karten erreicht. Eine außerordentliche Steigerung trat im Jahre vor dem Kriege ein: 1913/14 wurden fünfundzwanzig Volksvorstellungen mit 20 500 Karten gegeben. Der Vertrag des Jahres 1916, der dem städtischen Theaterleben eine neue Grundlage gab, setzte nun die Verpflichtung der städtischen Bühnen zu Volksvorstellungen mit dreiundzwanzig[1]) fest, wodurch 20 800 Karten der Allgemeinheit zugänglich gemacht werden. Wie außerordentlich diese Leistung ist, ergibt sich aus einem Vergleich mit den Leistungen anderer deutscher Städte.[2])

[1]) Die Gesamtzahl der Vorstellungen der städtischen Bühnen zu sozialen Zwecken betrug 74.

[2]) Der Ausschuß für Volksvorlesungen hat 1905—1906 eine Umfrage veranstaltet, um den Stand der Volksvorstellungen in den deutsch-sprachlichen Gebieten zu klären. Über die Ergebnisse dieser Umfrage berichtet eine Broschüre „Zur Frage der Volksvorstellungen, eine Enquête, veranstaltet vom Ausschuß für Volksvorlesungen zu Frankfurt a. M., bearbeitet in dessen Auftrag von Otto Becker, 1907, Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig". Die Arbeit bringt wertvolles Material, das aber, zumal durch die Umwandlungen des Krieges, heute im wesentlichen veraltet ist. Ich habe daher in Verbindung mit dem Ausschuß für Volksvorlesungen im Sommer 1918 eine neue, auf die Theater der deutschen Städte mit über 50000 Einwohnern beschränkte Umfrage veranstaltet, deren Ergebnisse im folgenden verwertet werden.

In Frankfurt kam 1917/18 auf 30 Vorstellungen der beiden Häuser eine Volksvorstellung. Im Braunschweiger Hoftheater, das 1913/14 auf 64 Vorstellungen eine Volksvorstellung hatte, fanden 1917/18 zwar 322 Vorstellungen, aber „wegen Kohlenmangel“ keine Volksvorstellungen statt. Das Stadttheater in Breslau, dessen städtischer Zuschuß mit 400 000 Mark dem in Frankfurt an zwei Bühnen gewährten Zuschuß fast gleichkommt, gibt auf 82 Vorstellungen eine Volksvorstellung. Chemnitz kennt als Volksvorstellungen nur Nachmittags-Vorstellungen zu ermäßigten Preisen, bei denen immerhin der Preis für die Mehrzahl der Plätze zwischen 2 Mark und 1 Mark schwankt; von diesen uneigentlichen Volksvorstellungen kamen auf 14 Vorstellungen eine. Ähnlich liegen die Verhältnisse in Crefeld: Vorstellungen zu ermäßigtem Preis, in der Hauptsache zwischen 2 ℳ und 1 ℳ, hiervon allerdings schon auf 4 Vorstellungen eine. In Danzig kommt auf 38 Vorstellungen eine Volks- oder Schüler-Vorstellung. In Essen, wo 1913/14 auf 16 Vorstellungen eine Volksvorstellung kam, kommt 1917/18 nur noch auf 184 eine, ohne daß Essen eine ungewöhnlich große Zahl von Vorstellungen für Rüstungsarbeiter (12) hätte. Halle hat allerdings schon auf 20 Vorstellungen eine Volksvorstellung. Das Hamburger Stadttheater hat außer 19 Nachmittagsvorstellungen mit sehr unvolkstümlichen Preisen (80 ₰ bis 5,35 ℳ) nur 11 Vereinsvorstellungen. Das Deutsche Schauspielhaus in Hamburg gab 9 Volksvorstellungen für die Patriotische Gesellschaft, also auf 44 Vorstellungen eine Volksvorstellung. Das Königliche Theater in Hannover gab 1917/18 nur 6 Schülervorstellungen, somit auf 55 Vorstellungen eine Volksvorstellung (1913/14 kamen noch auf 10 eine Volksvorstellung). Auch das Karlsruher Hoftheater ist in der Zahl seiner Volksvorstellungen zurückgegangen; während es 1913/14 auf 9 Vorstellungen eine Volksvorstellung hatte, kommt 1917/18 erst auf 16 eine, immerhin eine sehr anzuerkennende Leistung. Lübeck hat auf 37 Vorstellungen eine Volksvorstellung, Mainz auf 60. Metz hat keine Volksvorstellungen. Bei den Münchener Hoftheatern kamen 1913/14 auf 30 Vorstellungen eine Volksvorstellung, doch sind die Preise (Oper 2 ℳ und 1 ℳ, Schauspiel 1 ℳ und 50 ℳ) teurer als in Frankfurt. In Straßburg kam auf 26 Vorstellungen eine Volksvorstellung, in den Stuttgarter Kgl.

Theatern auf 19. Wiesbaden kennt nur Vorstellungen zu kleinen Preisen, die aber bis 3 *M* gehen.

Die Übersicht zeigt, daß Frankfurt nicht nur die erste deutsche Stadt war, die Volksvorstellungen eingerichtet hat, sondern daß es heute noch hinsichtlich der Zahl der Vorstellungen an der Spitze steht. Von den deutschen Städten kommen nur zwei, München und Straßburg ihm gleich; und wenn Karlsruhe und Stuttgart es übertreffen, so ist nicht zu vergessen, daß dem Karlsruher Hoftheater die Unterstützung durch die Zivilliste zur Verfügung steht, während in Stuttgart, dessen Theater gleichfalls vom Hof unterhalten werden, die Stadt Stuttgart jährlich 60 000 *M* eigens für Volksvorstellungen auswirft.

Verpflichtungen zu Volksvorstellungen bestehen in Verbindung mit dem städtischen Zuschuß außer in Frankfurt und Stuttgart noch in Chemnitz, Danzig, Halle und Lübeck.

Bei den Volksvorstellungen ist jedoch nicht nur die soziale, sondern auch die künstlerische Seite der Frage von Bedeutung: welche Art von Kunst ist es, die dem Volke hier vermittelt wird? Das Material, das zur Beantwortung dieser Frage vorliegt, ist lückenhaft, läßt aber doch das wesentliche schon erkennen, und eine Vervollständigung würde wohl nur die entscheidenden Züge noch schärfer hervortreten lassen. Dieses Material berichtet über 198 in den Volksvorstellungen zur Aufführung gebrachte Werke, die sich auf neunzehn Bühnen verteilen. (Die Zahl der Aufführungen der einzelnen muß dabei außer Betracht bleiben.) Davon waren 154 Schauspiel-Vorstellungen, 44 Opern oder Operetten. Das Schauspiel steht also der Oper weit voran, was wohl mit den größeren Kosten der Opernvorstellungen zusammenhängen mag. Naturgemäß dominieren im Schauspiel die Klassiker, und unter ihnen Schiller. Tell erscheint auf sechs Bühnen, Maria Stuart und Kabale und Liebe auf je vier, die Jungfrau von Orleans und die Braut von Messina auf je zwei, die Räuber und Don Carlos auf je einen, so daß die Verhältniszahl für Schiller zwanzig beträgt. Ihm folgt Lessing mit der Verhältniszahl zehn (Minna von Barnhelm auf sieben, Nathan auf drei Bühnen) und Shakespeare mit der Verhältniszahl neun: Hamlet (1), Othello (1), Lear (1), Kaufmann von Venedig (1), Maß für Maß (1), Der Widerspenstigen Zähmung

(1), Komödie der Irrungen (1), Sommernachtstraum (1), Wintermärchen (1). Bei Kleist, Hebbel und Grillparzer ist die Verhältniszahl sechs, und zwar Kleist: Prinz von Homburg (3), Kätchen (2), Hermannsschlacht (1); Hebbel: Maria Magdalena (2), Nibelungen (1), Judith (1), Genoveva (1), Agnes Bernauer (1); Grillparzer: Weh dem, der lügt (3), Medea (1), Sappho (1), des Meeres und der Liebe Wellen (1). An letzter Stelle steht Goethe mit der Zahl fünf: Iphigenie (2), Faust (1), Götz (1), Clavigo (1). Im ganzen also kommt auf die Klassiker die Verhältniszahl 62 unter die Gesamtzahl von 154 Schauspielaufführungen.

Ihnen sind noch einige Werke bühnenwirksamer Klassiker-Zeitgenossen anzuschließen: Kotzebue mit der Zahl 2 (die deutschen Kleinstädter), Gutzkow ebenfalls mit 2 (Uriel Acosta 1, Zopf und Schwert 1) und Nestroy mit 1 (Robert und Bertram). Auf dem Übergang zur Moderne stehen Freytags Journalisten (2) und Heyses Kolberg (1), sodaß die Gesamtzahl für das ältere Drama 70 beträgt.

In der modernen Literatur steht Ibsen mit 8 voran (Paer Gynt, Volksfeind, Stützen der Gesellschaft, Nora, Wildente, Hedda Gabler, Gespenster, Baumeister Solnes mit je 1). Ihm folgt Sudermann mit sieben (Schmetterlingsschlacht 2, Johannisfeuer 2, Es lebe das Leben 2, Glück im Winkel 1, Heimat 1), Anzengruber mit 5 (Pfarrer von Kirchfeld 3, Viertes Gebot 2), Hauptmann mit 5 (Florian Geyer 1, College Crampton 1, Biberpelz 1, Fuhrmann Henschel 1, Ratten 1), Strindberg mit 3 (Luther, Rausch 1, Ostern 1), Schnitzler mit 3 (Freiwild 1, Liebelei 1, Stunde der Erkenntnis 1), Halbe mit 3 (Strom 2, Jugend 1), Björnson mit 2 (Über die Kraft, Geographie und Liebe), Fulda mit 2 (Jugendfreunde, Novella d'Andrea), Thoma mit 2 (Dichters Ehrentag, Moral), Dreyer mit 1 (Probekandidat), Otto Ernst mit 1 (Flachsmann), Bahr mit 1 (Konzert), Mirbeau mit 1 (Geschäft ist Geschäft). Dazu mögen noch die sogenannten Volksstücke Dr. Klaus (2), Onkel Bräsig (1) und Mein Leopold (1) gezählt werden. Auf das neuere Drama käme danach die Verhältniszahl 46 bei der Gesamtzahl von 154.

Das übrige ist im Wesentlichen Unterhaltungsliteratur [Reisebeglei-

ter, Dyckerpotts Erben, Als ich noch im Flügelkleide (2), Lehmanns Kinder, Die blonden Mädels von Lindenhof, Hasemanns Töchter, Zum Einsiedler, Er und seine Schwester, Aus Großvaters Zeiten, Herzlich Willkommen, Heimatscholle, Consul Kraft, Bachstelzchen, Fünf Frankfurter, Schneider Wibbel, Hinter Mauern, Extemporale, Der Herr Senator, Jahrmarkt von Pulsnitz, Herrschaftlicher Diener gesucht, Meine Frau die Hofschauspielerin (2), Könige (3), Hans Geradedurch, Fräulein Witwe, Die verlorene Tochter (2), Brautschau, Die kleinen Verwandten]. Die Verhältniszahl hierfür ist etwa 31.

[Im Musikalischen dominiert die leichtere Spieloper, der die Operette sich gesellt: Martha (4), Zar und Zimmermann (2), Mignon (2), Glöckchen des Eremiten (2), Lustige Weiber, Waffenschmied, dazu Fledermaus (2), Zigeunerbaron, leider das Dreimäderlhaus; von 42 Opernvorstellungen also 16. Unter den Klassikern ist Wagner mit 7 am stärksten vertreten, doch kommen hiervon 6 Aufführungen allein auf das Münchener Opernhaus. Verdi schließt sich an mit 5 (Traviata 2, Rigoletto 2, Troubadour), Weber mit 4 (Freischütz 3, Preziosa), Beethoven mit 2, Mozart erstaunlicherweise mit nur 2 (Entführung, Zauberflöte), Méhul mit 1 (Joseph); von neueren Offenbach mit 2 (Hoffmanns Erzählungen), Humperdinck mit 2 (Hänsel und Gretel), Götz (Widerspenstige), d'Albert (Tiefland), Smetana (Verkaufte Braut).]

Das Bild, das sich im ganzen aus dieser Übersicht ergibt, ist nicht durchweg erfreulich. In der älteren Literatur fällt das Zurückstehen Goethes auf, in der modernen die doch noch sehr führende Rolle Sudermanns, neben dem einige längst antiquierte Pseudo-Moderne (Otto Ernst, Dreyer u. a.) stehen. Daß ferner so viel minderwertige Unterhaltungsliteratur unter der Flagge der Volksvorstellungen geht, ist einigermaßen erstaunlich, und darin zeigt sich, daß in vielen Städten die Auswahl der Volksvorstellungen ausschließlich einer den Volksbildungsbestrebungen fernstehenden Theaterleitung überlassen ist. Einwandfrei ist hierin das Programm der Frankfurter Volksvorstellungen: Florian Geyer (2), Medea (2), Iphigenie (2), Wilhelm Tell (2), Traumulus (3), Clavigo, Urfaust (2), Zauberflöte (2),



Fliegender Holländer (2), Hoffmanns Erzählungen, Freischütz, Glöckchen des Eremiten (2), Fledermaus.

Vom kulturellen Standpunkt entscheidend ist die Tatsache, daß das zeitgenössische Drama unter den Volksvorstellungen vollkommen fehlt, daß nur das Schaffen der vorhergehenden Generation hier zu Worte kommt, nicht das der jüngsten. Diese Entscheidung ist natürlich prinzipiell, aber daß sie richtig sei, muß ebenso entschieden bestritten werden. Die Volksbildung älteren Stils möchte dem Volk nur den Besitz vermitteln, den das allgemeine Urteil als wertvoll gewährleistet. Diese Volksbildung teilt Gaben aus, und darf nur Zweifelfreies geben, und die Folge davon muß sein, daß das Volk die Werke seiner Dichter erst kennen lernt, nachdem sie die Probe eines Vierteljahrhunderts bestanden haben. Eine Volksbildung, die nicht charitativ, sondern kulturell wirken will, muß das Volk mit der lebendigen Gegenwart in Einklang setzen. Sie muß ihm die Werke seiner Dichter bringen, auf die Gefahr hin, daß sie ihm Schöpfungen vermittelt, die keinen Bestand haben. Im Grunde hat unsre Kultur immer daran gekrankt, daß das Volk ein Vierteljahrhundert hinter seinen Dichtern zurück war, zur Zeit Goethes nicht anders als zur Zeit Ibsens und Hauptmanns.

Die Kriegsverhältnisse haben nun eine eigenartige und unerwartete Vermehrung der Volksvorstellungen gebracht. Auf Anregung des Kriegsamtes ist in Frankfurt, wie in den übrigen deutschen Städten, das Theater in den Dienst der Kriegswirtschaft gestellt worden, indem den Arbeitern der Rüstungsindustrie eine große Zahl von Vorstellungen zu ganz billigen Preisen zur Verfügung gestellt wurde. Die Frankfurter städtischen Bühnen haben im Jahre 1917/18 22 solcher Vorstellungen mit 28 900 Karten gegeben.

Die Vorstellungen für Rüstungsarbeiter können natürlich nur bedingt unter den Begriff der Volksbildungsarbeit oder der sozialen Leistung gebucht werden. Damit steht auch im Zusammenhang, daß die Wahl der Stücke in Frankfurt wie an anderen Orten die leichtere Ware, das Unterhaltungsgenre bevorzugt.

Immerhin dienen auch diese Vorstellungen wenigstens insofern indirekt dem Interesse der Volksbildung, als sie zum erstenmal in gro-

ßem Maße ein bisher vielfach völlig theaterfremdes Publikum an das Theater gewöhnen. Es ist zu hoffen, daß diese Theatergewöhnung dem Kino einigen Abbruch tun wird, wenn auch natürlich zu befürchten ist, daß umgekehrt der neue Theaterbesucher an dieser Stätte die Sensationen des Kinos suchen wird. Auf jeden Fall wird man mit einer erheblichen Steigerung des Theaterhungers für die Zeit nach dem Kriege zu rechnen haben.

*

Soviel die Volksvorstellungen auch dazu beigetragen haben, das Theater wieder zum Gemeingut des Volkes zu machen, so kann man doch nicht umhin, ihre Methode mit der absoluten Forderung des Theaters zu vergleichen. Das Theater fordert, daß es auf die Gesamtheit des Volkes begründet werde, weil nur so dem Drama sein Recht werden kann. Die Vorstellungen, die zu billigem Preise bestimmten Klassen der Bevölkerung zugänglich gemacht werden, scheiden das Theaterpublikum nach dem Besitz. Das Theater braucht die Einheit des Volkes, und die Volksvorstellungen trennen das Volk. Man kann daher der Methode der Volksvorstellungen nicht ohne Bedenken gegenüberstehen und man muß sich fragen, ob es nicht andere Methoden gäbe, die dem Sinn des Theaters besser entsprechen.

Die Volksvorstellungen, wie sie in Frankfurt durch den Ausschuß für Volksvorlesungen eingerichtet worden sind, stellen der minderbemittelten Bevölkerung in 23 Vorstellungen über 20 000 Karten zur Verfügung. Das Wesentliche hierbei ist, daß 20 000 Karten der großen Masse des Volkes gegeben werden, die sonst keinen Zutritt zum Theater hätte. Daß aber diese 20 000 Plätze gerade in 23 Vorstellungen zusammengefaßt sind, ist in keiner Weise nötig oder auch nur wünschenswert. Die Vorstellungen erhalten dadurch den Charakter von Sondervorstellungen. Auch die Schauspieler haben das Gefühl, vor einem anderen Publikum als an gewöhnlichen Tagen zu spielen, zum mindesten vor einem minder theaterverständigen Publikum, und es ist der Fall denkbar, daß dieses Gefühl wenigstens im Unterbewußtsein auf die Stimmung zurückwirkte.

Nun wäre es ohne weiteres möglich, daß die zur Verfügung stehenden 20 000 Karten nicht in 23 Sondervorstellungen vereinigt, sondern

über alle oder wenigstens die nicht abonnierten Vorstellungen des Jahres verteilt würden. Es würde sich hieraus allerdings eine deutlich in die Erscheinung tretende Preisdifferenz zwischen den durch regulären Kassenverkauf abgesetzten Karten und den durch den Ausschuß für Volksvorlesungen vermittelten Karten ergeben, aber diese Preisdifferenz ist ja auch bei dem jetzigen System schon vorhanden, wenn sie auch nicht so sichtbar wird. Natürlich müßten die Plätze zu billigem Einheitspreis wie bisher über den ganzen Zuschauerraum verteilt sein.

Der nicht zu unterschätzende Gewinn einer solchen Änderung in dem Verteilungssystem wäre der, daß nunmehr alle Vorstellungen sich an die Gesamtheit wendeten, daß das Volk dem Theater gegenüber zusammengeschlossen würde. Der Gedanke, der sich in einem solchen Verteilungssystem durchsetzte, wäre kein anderer, als der Gedanke, der sich in unserer Kriegswirtschaft schon auf mehr als einem Gebiete durchgesetzt und bewährt hat: daß nämlich die gleiche von der Allgemeinheit gewährte Leistung vom einzelnen mit ungleichen Preisen bezahlt werden muß, je nach seiner Kaufkraft.

Es ist die Forderung aufgestellt worden, daß jede Vorstellung zur Volksvorstellung werden müsse. Diese Forderung klingt zwar paradox, aber sie ist wohl nicht paradoxer, als die nun schon seit 25 Jahren verwirklichte Forderung, daß überhaupt Volksvorstellungen der Masse den Zugang zum Theater gewähren sollen. Wird diese Forderung verwirklicht, dann schwindet auch in dem Verhältnis von Theater und Volk jenes charitative Moment, das bisher noch aus den Anfängen der sozialen und der Volksbildungsarbeit den Volksvorstellungen anhaftet und das, möglich vor dem Kriege, nach dem Kriege in aller sozialen Leistung schlechthin unerträglich sein wird.

Daneben muß freilich die Forderung erhoben werden, daß die Zahl der für die große Masse zur Verfügung stehenden Karten eine erhebliche Vermehrung erfahren wird. Die Hingabe von 20 000 Karten für die Zwecke der Volksvorstellungen bedeutet natürlich eine große Leistung von Seiten des Theaters. Sie muß aber mit der Zahl derer verglichen werden, die Anrecht auf diese Leistung haben. Da nun die dem Ausschuß für Volksvorlesungen angeschlossenen Vereine etwa

65 000 Mitglieder zählen, kommt im Jahre nur auf 3 Mitglieder eine Karte, oder jedes Mitglied hat alle drei Jahre einmal die Möglichkeit, eine Volksvorstellung zu besuchen. Nimmt man hinzu, daß viele Mitglieder Familie haben, mit der sie sich in den Theaterbesuch teilen, so wird man die Zahl derjenigen, die auf die Volksvorstellungen reflektieren, mit 130 000 sicher nicht zu hoch schätzen. Das würde bedeuten, daß im Jahre auf je 6 bis 7 eine Karte kommt, oder daß ein Minderbemittelter alle 6 bis 7 Jahre einmal die Gelegenheit hat, eine Volksvorstellung zu besuchen.

Dann ist weiter zu beachten, daß es eine sehr große Zahl von Leuten gibt, die ungefähr in der gleichen sozialen Lage sind, wie die Mitglieder jener Vereine, z. B. selbständige Handwerker, auch Angehörige des Lehrerstandes, die aber nicht durch einen Verein das Anrecht auf Volksvorstellungen haben. Hier kann kaum eine weitere Vermehrung der Volksvorstellungen, die doch irgendwo eine Grenze hat, Abhilfe schaffen, sondern allein eine Preispolitik, die die Theaterkarten auch Minderbemittelten erschwinglich macht, und hier wäre es vielleicht nicht zu kühn, kurzerhand an eine Festsetzung der Preise nicht oder nicht allein nach dem Wert der Plätze, sondern an eine Staffelung nach dem Einkommen der Theaterbesucher zu denken.

Es versteht sich, daß alle Wünsche und Forderungen nicht an die Theaterleitung gehen, denn wer auch nur einigermaßen im Etat der städtischen Theater Bescheid weiß, ist davon überzeugt, daß die Theaterleitung bis zur Grenze des Möglichen jeden sozial gerechtfertigten Wunsch erfüllt. Unsere Theater sind aber trotz der leichten Maskierung in der Form der Aktiengesellschaft städtische Theater, und die Stadt als der Inbegriff der Gesamtheit muß dafür Sorge tragen, daß der Gesamtheit ihr Recht werde, daß nicht zum Privileg einer kleinen Schicht werde, was allen gehören muß.

*

Man hat nun zur Befriedigung aller sozialen Forderungen ein radikales Mittel vorgeschlagen: die Errichtung einer städtischen Volksbühne. Ja, man hat schon bestimmte Räumlichkeiten, zuerst den großen Saal des Zoologischen Gartens, dann den großen Saal des Kaufmännischen Vereins, unseres künftigen Volkshauses, dafür in Aus-

sicht genommen. Durch die Volksbühne glaubt man dem gesteigerten Theaterbedürfnis in der Zeit nach dem Kriege Genüge tun und zugleich dem Kino in der wirksamsten Weise eine Konkurrenz zu schaffen. Hier soll unter der gleichen Leitung wie auf den städtischen Bühnen, an jenem Abend für das Volk gespielt werden, und an Stelle von 23 Volksvorstellungen würden 365 im Jahre treten.

So bestechend dieser Gedanke auf den ersten Blick ist, so verhängnisvoll erweist er sich bei näherem Überlegen. Die städtischen Bühnen würden dadurch allerdings erheblich entlastet, und es wäre für eine große Anzahl Menschen die Möglichkeit des Theaterbesuches geschaffen. Aber um welchen Preis? In dem Augenblick, in dem neben die städtischen Bühnen eine Volksbühne tritt, ist das Theaterpublikum endgültig entzwei gespalten. Die verhängnisvolle Teilung der two nations, deren Beseitigung für das deutsche Volk eine Frage nationaler Selbsterhaltung ist, wäre, soweit das Theater in Betracht kommt, für absehbare Zeit festgelegt. Die Stätte, die vor allem bestimmt ist, Volkseinheit zu schaffen, brächte Volkszweiheit. Das Theater wäre endgültig zum Theater der Gebildeten und Besitzenden gemacht und die große Masse des Volkes mit einer Volksbühne abgespeist. Denn es versteht sich, daß die Stätte höchster und lebendigster Kunst da wäre, wo der geeignete Raum die Resonanz verleihen kann. Die Volksbühne würde sicherlich beachtenswerte Aufführungen, unserer Klassiker vor allem, bringen und man darf zur Theaterleitung das Vertrauen haben, daß sie, wenn auch vorwiegend mit jüngeren Kräften, künstlerisch Ersprießliches leisten würde. Das Volk aber wäre mehr und mehr ausgeschlossen von den Aufführungen, in denen sich die eigentlichen Entwicklungen der Kunst vollziehen. Denn alle Stücke, die Höchstleistungen szenischer Regie erfordern, die von den erprobtesten Schauspielern getragen werden müssen, kurz die den größten materiellen und geistigen Aufwand erfordern, wären naturgemäß von dieser Bühne, das Volk aber ebenso natürlich von ihnen ausgeschlossen.

Der Gedanke des Theaters für das Volk ist hier in der schlimmsten Weise gefälscht. Das Theater würde sich, indem es anscheinend eine soziale Höchstleistung gibt, seiner sozialen Aufgabe völlig versagen. Der Gedanke der „Volksbühne“, herkommend aus den völlig anders

gelagerten und keineswegs wünschenswerten Verhältnissen moderner Riesenstädte, ist sozial-ethisch unmöglich und er dürfte bei den sozialen Spannungen, die wir für die Zeit nach dem Kriege zu erwarten haben, seine Undurchführbarkeit alsbald erweisen. Dabei aber würde er auch der kulturellen Entwicklung schweren Schaden zufügen, denn Kultur ohne Volkseinheit ist unmöglich, Theater ohne Gesamtheit führt zu einer Luxuskunst, die an ihrer eigenen Unfruchtbarkeit zugrunde gehen muß.

Wie aber soll nach dem Kriege dem außerordentlich gesteigerten Theaterbedürfnis Rechnung getragen werden? Die Antwort kann nur die sein: wenn Frankfurt mit einer Bühne für das Drama nicht genug hat, dann muß es eben zwei Bühnen haben. Diese Bühnen können wohl von verschiedener Art sein hinsichtlich der Werke, die darauf zur Darstellung kommen, aber niemals hinsichtlich des Publikums, für das sie bestimmt sind. Man könnte sich denken, daß ein kleineres Haus die Werke intimeren Charakters aufnähme und die Werke, die weitere Sichtbarkeit erfordern, dem bisherigen Schauspielhaus überließe. Man könnte sich aber auch denken, und diese Lösung wäre vielleicht die näherliegende, daß ein neues Haus alle die Darbietungen übernähme, die nur der Unterhaltung dienen, Lustspiele und Schwänke, aber auch die Operetten, die ohnehin in unserem ernsthaften Opernhaus keine gute Figur machen. Dadurch würde eine erhebliche Entlastung der Theater eintreten, das Opernhaus könnte anstelle der Operetten das klassische Drama großen Stils mitübernehmen und die Möglichkeit zu einer außerordentlichen Vermehrung der Theatervorstellungen wäre gegeben, ohne daß man den gefährlichen Weg der Volksbühne zu beschreiten brauchte.

Zur technischen Neugestaltung der Frankfurter Schauspielbühne

Von Adolf Linnebach[1])

Die Möglichkeiten jeder Inszenierung auf der Schaubühne sind eng begrenzt durch die Art der Bühneneinrichtung. Die Kunst der Gestaltung des Bühnenbildes muß sich notwendigerweise in den Bahnen bewegen, die von dem System der Bühnenanlage vorgeschrieben werden. Bis vor annähernd 20 Jahren wurden so gut wie alle Bühnen nach einem Schema erbaut, dessen grundlegende Einrichtungen jahrhundertelang die gleichen geblieben waren. Ganz allgemein herrschte damals noch die aus der Zeit der italienischen Renaissance übernommene Bühnen- und Dekorationsart. Alle Einrichtungen dienten mehr oder weniger der Verschiebung von Kulissen und Setzstücken, oder dem Hochziehen und Herablassen von Hängestücken, Prospekten, Soffitten und den sogenannten Bögen, die Spielfläche laubenähnlich umrahmende Leinwandflächen. Die Dekorationen wurden in einzelnen Streifen gassenweise hintereinander gestellt oder gehängt. Sie waren nach den Regeln der Bühnenperspektive dem Ort der Handlung entsprechend bemalt. Mit Hilfe dieser Perspektivmalerei wurden denn auch die gewaltigsten Innen- und Außenarchitekturen, unendlich tiefe Säulenhallen, kilometerlange Straßenzüge, überhaupt alles, was die kühnste Phantasie sich ausdenken mochte, vorgetäuscht. Und das Publikum war zufrieden. Daß ein Darsteller in einer Straßenszene in den letzten Bühnengassen annähernd bis zum dritten Stockwerk eines Hauses reichen konnte, das bemerkte man kaum, denn man wußte ja, alles war nach der Bühnenperspektive gemacht. Auffälliger war es schon, wenn gelegentlich einmal — und das kam sehr oft vor — die Herrlichkeit ins Wanken geriet.

Im Laufe der letzten zwanzig Jahre hat sich vieles gewandelt. Man hat erkannt, daß die Perspektivmalerei im alten Sinn überflüssige und ablenkende Spielerei ist, und daß die Bühnenszene, wie jeder andere Raum, nach architektonischen Gesetzen gestaltet werden muß. Wenn die Dekoration und der Darsteller eine Einheit bilden sollen, dann muß die

[1]) Die technische Neugestaltung des Frankfurter Schauspielhauses wird unter Leitung Adolf Linnebachs ausgeführt. D. H.

nächste Umgebung des Darstellers in den Ausmaßen zu diesem stimmen. Daraus entsteht die Notwendigkeit, mindestens den vorderen Teil der Spielfläche mit körperhaft gestalteten Dekorationen zu bebauen. Am schnellsten wurde dieses Ziel bei Innenräumen erreicht. Hier hat man verhältnismäßig früh halbwegs erträgliche Lösungen gefunden. Das geschlossene Zimmer mit aufliegender Decke hat schon lange das streifenweise in den einzelnen Gassen aufgestellte und nach oben durch Soffitten abgedeckte Kulissenzimmer verdrängt. Auch die auf Kulissen gemalten Möbel und Requisiten gehören — wenn es sich nicht um eine ganz bestimmte Stilisierungsabsicht handelt (Svend Gade) — der Vergangenheit an. Wenn wir heute einen geschmackvoll gestellten Innenraum auf einer guten Bühne sehen, so stört uns nichts mehr. Feste Wände, Türen und Fenster, gute Möbel, eine aufliegende Decke, Vorhänge an den Fenstern, Bilder an den Wänden und auf dem Boden Teppiche. Alles das ist jetzt fast selbstverständlich geworden.
Weniger gut war es bis vor wenigen Jahren mit dem landschaftlichen Teil bestellt. Hier herrschten noch immer die Kulisse, die Soffitte und der Laubbogen. Die Bestrebungen, auch hier Wandel zu schaffen, liegen recht weit zurück. Schon im Anfang der achtziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts wurden einige Theater gebaut, in welchen das landschaftliche Bühnenbild nach den Grundsätzen der Panoramen gestellt wurde. Die mit vielversprechendem Anfang begonnenen Versuche erstickten im Lauf der Jahre. Ein übles Handwerkertum hatte bald einen gesunden Gedanken zu Grabe getragen. Dann kamen fast zwanzig Jahre des Stillstandes, und erst mit dem Beginn dieses Jahrhunderts erinnerte man sich wieder jener Vorbilder.
Die grundlegende Einrichtung für den Aufbau der landschaftlichen Bühnendekoration nach dem Vorbild der Panoramen ist der Rundhorizont. Die räumlich begrenzte Bühne bedarf zum rückwärtigen und seitlichen Abschluß einer Fläche, welche den Spielplatz umschließt und den freien Luftraum darzustellen hat. Die ersten Horizonte bestanden aus großen Leinwandflächen, welche in Hufeisenform rings um die Spielfläche gehängt waren. Sie waren in Luftstimmung gemalt, konnten manchmal vorüberwandeln, ziehende Wolken und atmosphärische Stimmungen zeigen. Diese Horizonte hatten den Nachteil, daß

sie nicht faltenlos hingen und die Illusion des Luftraums noch nicht vollkommen aufkommen ließen. Aus dieser Erkenntnis heraus entwickelte sich der feste Horizont. In seinen ersten Formen überwölbte er die Spielfläche annähernd in Form einer Viertelskugel. Anstelle der Leinwandfläche des losen Horizontes war ein Stuckgewölbe getreten.

Mit der Einführung des festen Kuppelhorizontes war zugleich ein grundsätzlicher Wandel der Lichtanwendung verbunden. Während die früheren losen Horizonte noch in bläulicher Luftstimmung gemalt waren und hauptsächlich mit weißem Licht beleuchtet wurden, ist die Ansichtsfläche der festen, gewölbten Horizonte in der Regel durchaus weiß gehalten. Eine besondere Beleuchtung, welche starkes Licht in beliebiger Farbstimmung auf die Horizonthülle wirft, vermag dieselbe in jeder gewünschten Luftstimmung erscheinen zu lassen. Durch Projektion können auf diesem Horizont ziehende Wolken, der Mond, Blitze, Feuer und dergleichen dargestellt werden, und die Sterne im tief-blauen Nachtfirmament sind kleine hinter der Horizonthülle befestigte Glühlämpchen, welche durch winzige, dem bloßen Auge bei Tagesstimmung nicht erkennbare Löcher leuchten.

Die Einführung des festen Horizontes bedingte eine völlige Abkehr von der alten Bühnenform. Da ein solcher Horizont, wenn er wirklich die Illusion des freien Luftraumes hervorrufen soll, von beträchtlicher Höhe sein muß, war es notwendig, mit dem System der Hängedekorationen in der alten Form zu brechen. Der Schnürboden, in welchem früher Dekoration an Dekoration dichtgedrängt hintereinander aufgehängt war, mußte nunmehr soweit freigehalten werden, daß der Zuschauer von den ersten Parkettreihen, unbegrenzt durch Soffitten und sonstige die Einsicht nach oben verdeckende Lappen, in den durch den Horizont vorgetäuschten freien Luftraum blicken konnte.

Diese Entlastung des Schnürbodens von Dekorationen bedingte eine Mehrbelastung des Bühnenbodens durch andere Dekorationen, welche dort an Stelle der Hängedekorationen aufgebaut werden mußten. Während früher die szenischen Verwandlungen durch einfaches Hochziehen der abgespielten und Herablassen der neuen Dekorationen erfolgen konnten, mußten jetzt auf dem Bühnenboden die nötigen Umstellungen

vorgenommen werden. Aus den bereits erwähnten Gründen aber waren diese Dekorationen weitaus schwerer gebaut, wie die früher verwendeten Kulissen und Setzstücke. Völlig plastisch gestaltete Innenräume, Häuser, Felsen, Baumstämme waren an die Stelle der einfachen Kulissen getreten. Dazu kam die peinliche Durchbildung der Einzelheiten aller übrigen Ausstattungsteile an Möbeln und sonstigen Requisiten.

Etwas unvermittelt hat diese neue Szenenkunst in den alten Bühnenhäusern Eingang gefunden. Nicht immer zum Besten der Gesamtwirkung. Denn der erhöhte Aufwand an schwerer gebauten Dekorationen und Möbeln verlangte zur Auswechslung mehr Zeit und Arbeitskräfte. Die Verwandlungspausen zogen sich in die Länge, und die erhöhte szenische Wirkung wurde durch ein Nachlassen der Stimmung des unruhig gewordenen Publikums erkauft. Man hat es erlebt, daß durch die Überspannung des dekorativen Aufwandes auf dazu nicht geeigneten Bühnen die Verwandlungszeiten ins Ungemessene stiegen und manchmal zu Theaterskandalen, ja zum Abbrechen der Vorstellung geführt haben.

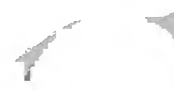
Man könnte nun einwenden, und dieser Einwand wird ja auch häufig erhoben, wenn ihr keine neue Bühne habt, warum bleibt ihr nicht bei der alten Art der Ausstattung? Demgegenüber darf wohl festgestellt werden, daß eine Bühne, welche auf Bedeutung Anspruch erhebt, sich einem gesunden Fortschritt auch in den Fragen der Bühnenausstattung nicht verschließen kann, wenn sie nicht als rückständig betrachtet werden will. Bei dem regen Interesse, welches heute in allen Theaterfragen herrscht, werden Theaterbesucher, welche sich Aufführungen in Berlin, Dresden, Wien und anderen führenden Theaterstädten angesehen haben, unwillkürlich die Darstellung an ihrer heimatlichen Bühne mit jenen Aufführungen vergleichen. Der Wunsch, den führenden Theaterstädten nicht nachzustehen, wird insbesondere dann berechtigt sein, wenn es sich um Theater handelt, welche einen alten Ruf zu pflegen haben. Schon einige Jahre vor dem Krieg haben sich viele Theaterleitungen entschlossen, die Modernisierung ihrer, mitunter erst wenige Jahre vorher erbauten Bühnen in die Wege zu leiten, und auch während des Krieges hat diese Bewegung nicht geruht. Die Mehrzahl der deutschen

Bühnen steht heute vor der Entscheidung: entweder am alten festzuhalten und den Ruf der Rückständigkeit mit in Kauf zu nehmen, oder aber mitzugehen und den Bühnenapparat völlig umzuwandeln. So ziemlich in den meisten Fällen hat man sich, wenigstens in solchen Städten, wo an das Theater höhere als bloße Unterhaltungsansprüche gestellt werden, entschlossen, mit der Zeit zu gehen.

Eine gewisse Tragik waltet bei den Theatern, die kurz vor der Zeit der Bühnenreform errichtet wurden. Ist es doch noch gar nicht so lange her, daß man von diesen Bühnen behauptete, sie seien mit allen Errungenschaften der modernen Bühnentechnik (die übliche Redewendung nach jedem Theaterneubau) ausgestattet. Das Schicksal hat es gewollt, daß auch der Seelingsche Bau des Frankfurter Schauspielhauses in eine Zeit fiel, in welcher die Fragen der Bühneneinrichtung vielfach noch als untergeordnete behandelt wurden. Obwohl die neue Frankfurter Bühne durchaus in Eisenkonstruktion mit hydraulichen Versenkungen und selbstverständlich mit elektrischer Beleuchtung versehen wurde, war sie schon zur Zeit ihrer Erbauung veraltet. Den bald darauf einsetzenden Reformbestrebungen des Bühnenbildes vermochte die Einrichtung nur unvollkommen zu folgen. Ein Umbau ließ sich mit der Zeit nicht umgehen.

Daß man sich gerade jetzt zu einem Teilumbau entschlossen hat, beruht darauf, daß der neue Generalintendant bei Vertragsabschluß aus künstlerischen Motiven und aus Gründen der Betriebssicherheit diese Bedingung gestellt hat. Für die Art der Erneuerung waren neben wirtschaftlichen, durch den Kriegszustand bedingten Gründen in erster Linie die Erfahrungen neuzeitlicher Szenengestaltung maßgebend. Vor allen Dingen war das Problem der Luftdarstellung, das hauptsächlich ein Lichtproblem ist, zu lösen. In Verbindung mit der Horizontanlage fällt der Beleuchtung hier die Aufgabe zu, die Illusion des freien Luftraumes hervor zu rufen. Das Schauspielhaus besaß zwar einen Behelfshorizont aus Leinwand. Dies in unzähligen Falten herabhängende Dekorationsstück und seine maschinelle Einrichtung waren aber in keiner Weise illusionsfördernd, umsomehr, als auch die Beleuchtungsanlage noch mit den unwirtschaftlichen und wenig lichtstarken Kohlenfadenglühlampen arbeitete.

Die im Jahre 1917 eingeführten Verbesserungen des optischen Teils der Anlage lehnen sich an bereits erprobte Vorbilder an. Anstelle des losen Horizontes wurde ein feststehender Kuppelhorizont von 18 Metern Spannweite und annähernd 20 Metern Höhe eingebaut. Die in reinweißer Tönung gehaltene innere Horizonthülle kann durch dreißig Lampen von je viertausend Kerzenstärken und verschiedener Färbung derart beleuchtet werden, daß alle Luftstimmungen, vom stechend hellblauen nordischen, bis zum tiefblauen südlichen Himmel und zum tiefdunklen Ultramarin des Nachthimmels erzeugt werden können. Zur Darstellung des Sternenhimmels sind hinter der Horizonthülle einige Hundert kleiner Glühlämpchen montiert, welche durch feine Durchbohrungen der Horizontfläche hindurch leuchten.
Eine Reihe neuer Beleuchtungskörper wurden ferner für die vielfachen Zwecke der Effektbeleuchtung eingebaut. Unmittelbar hinter dem oberen Abschluß des Bühnenrahmens ist nunmehr ein Scheinwerferoberlicht zur intensiven Bestrahlung der Spielfläche vorhanden. Es enthält acht Lampen mit je viertausend Kerzenstärken in den Farben weiß, gelb, rot und mondscheinblau und soll besonders die früher verwendeten Bogenlichtscheinwerfer ersetzen. Jeder dieser Scheinwerfer benötigte einen Mann zur Bedienung. Dabei bot das Bogenlicht keine Gewähr für unbedingt ruhiges Brennen. Der flackernde Sonnen- oder Mondschein auf der Bühne, der Schrecken des Theaterleiters, hatte letzten Endes seine Ursache darin, daß die Kohlenstifte der Lampen noch nicht in der nötigen Reinheit hergestellt wurden; auch lag die Gefahr des Versagens der vielen empfindlichen Reguliermechanismen immer vor. Bei dem Umbau der Beleuchtung wurden diese Apparate ausgeschieden und ausschließlich starkleuchtende Glühlampen von je viertausend Kerzenstärken eingeführt. Diese Maßnahme hat zur Folge, daß nunmehr jede einzelne Lichtquelle von einer Stelle aus zur Wirkung gebracht werden kann. Alle Leitungen führen zur gemeinsamen Bedienungsstelle. Unmittelbar unter der Bühnenrampe in der Nähe des Souffleurs befindet sich ein großes Stellwerk, durch welches alle Schaltungen und Lichtübergänge erfolgen. Von hier aus kann auch die Bühne gut übersehen werden, und der Beleuchter ist in der Lage, die von ihm hervorgerufenen Lichteffekte zu verfolgen.



Gleichfalls wurde das Rampenlicht erneuert. Die früher weit über das Orchester ragende Rampe wurde entfernt und die neuen Lichtquellen hinter die Vorhänge verlegt. Damit wird das störende Anleuchten der Vorhänge vor dem Spiel beseitigt. Das neue Rampenlicht wirkt diffus, die einzelnen Lichtquellen leuchten also nicht mehr direkt auf die Bühne. Die Lampen befinden sich unsichtbar für die Darsteller unter dem Bühnenboden und wirken zunächst auf einen Reflektor. Dieser nach der Bühne gerichtete Reflektor verteilt die aufgeworfenen Lichtstrahlen und wirft stark zerstreutes mildes und wenig schattenerzeugendes Licht auf die Darsteller und die Dekorationen. Im Gegensatz zur früheren direkten Rampenbeleuchtung, welche große Flächen des Proszeniums und des Bühnenrahmens und vor allem die Darsteller in aufdringlicher, unkünstlerischer Art bestrahlte, wirkt das neue Licht unauffälliger und weniger absichtlich, obwohl seine Lichtquellen bedeutend stärker gewählt wurden. Auch hier sind ausschließlich Glühlampen von je viertausend Kerzenstärken in den verschiedenen für die Lichtübergänge erforderlichen Farben eingebaut.
Fühlbare Mängel zeigten früher die Sehverhältnisse, besonders von den hoch und seitlich gelegenen Plätzen im Theater. Wenn diese im großen und ganzen durch verfehlte Anlage des Zuschauerraumes bedingten Übelstände nicht vollständig behoben werden konnten — endgültige Abhilfe ist nur durch eine Neugestaltung des Zuschauerraumes möglich — so konnten immerhin auch hier beträchtliche Verbesserungen erzielt werden. Durch eine günstigere Gestaltung des verschiebbaren Bühnenraumes ist es jetzt möglich geworden, den Bühnenausschnitt in ziemlich weiten Grenzen verstellbar zu machen und beispielsweise Innenräume, oder enge Freilichtszenen bis zu etwa 5 Meter Bühnenbreite, ohne Schädigung der Einsicht einzuengen. Diese Maßnahme wird besonders dann fühlbar sein, wenn die Gegensätzlichkeit zwischen einem engen gedrückten Innenraum und einem weitläufigen Saal oder einer freien Landschaft betont werden soll.
Die akustischen Eigenschaften des Frankfurter Schauspielhauses boten früher zu vielen Klagen Veranlassung. Bei der Planung der Neueinrichtungen auf der Bühne mußte versucht werden, neben den szenischen Verbesserungen auch eine Verbesserung der Akustik des Theaters, soweit

dies unter den gegebenen Verhältnissen überhaupt möglich war, zu erreichen. Nach den Erfahrungen einer Spielzeit dürfte festgestellt sein, daß die Fortschritte, welche hier erzielt wurden, ganz beträchtlich sind. Der Einbau des festen Kuppelhorizontes, die Veränderung des Bühnenportals und die Überhöhung des Bühnenbodens, haben in ihren Wechselwirkungen die kaum berechenbaren akustischen Verhältnisse zweifellos bedeutend günstiger gestaltet.

Neben diesen vor allem dem Auge und dem Ohr zugutekommenden Veränderungen mußte die Bühne für den Zweck schneller szenischer Verwandlungen einer weiteren Umgestaltung unterzogen werden. Die Frage, welches System der Verwandlungen dabei zu wählen war, war von verschiedenen Umständen abhängig. Als Voraussetzung hatte zu gelten, daß ganze Dekorationskomplexe ohne Zerlegung in Einzelteile schnell durch andere ersetzt werden konnten. Von den bekannten Einrichtungen, welche die Verwandlung zusammenhängender Dekorationen ermöglichen, mußten alle Lösungen ausgeschieden werden, die umfangreichere bauliche Umgruppierungen im Bühnenhaus verlangt hätten. Es lag nahe, den linken Flügel des Bühnenhauses zur Aufnahme von seitlich verschiebbaren Bühnenflächen herzurichten. Auf diese Lösung mußte schon mit Rücksicht auf die erheblichen Kosten, das bestehende Bauverbot und die zum Umbau verfügbare kurze Ferienzeit verzichtet werden. In Frage kam ferner noch die Einrichtung einer Versenk- und Schiebebühnen-Anlage innerhalb des Kuppelhorizontes und die Einbeziehung der Bühnenkellerräume für den Dekorationsaufbau nach dem Vorbild des Kgl. Schauspielhauses in Dresden. Auch diese Anlage war unter den jetzigen Zeitverhältnissen mit den verfügbaren Mitteln vorläufig leider nicht zu errichten.

Ein bereits in vielen anderen Orten bewährtes Mittel bot jedoch die Einrichtung einer Drehbühne. Diese Einrichtung war in verhältnismäßig kurzer Zeit zu beschaffen. Auf dem alten Bühnenboden wurde eine Drehscheibe von 17 Meter Durchmesser und etwa 20 Zentimeter Höhe innerhalb der Horizontkuppel aufgelegt. Auf dieser Drehscheibe lassen sich bei normaler Bühnenöffnung etwa sechs verschiedene fertiggebaute Dekorationen aufstellen und in schneller Folge vorüberrollen. Die Scheibe wird durch einen Elektromotor angetrieben und bewegt

sich mit etwa 0,5 Meter Umfangsgeschwindigkeit in der Sekunde. Das dringendste Bedürfnis ist mit dieser Einrichtung zunächst befriedigt. Bei geschickter Verwendung der Anlage bietet die Drehbühne vorläufig ein erprobtes Hilfsmittel, um über die Schwierigkeiten der dekorativen Verwandlungen hinwegzukommen.

Allerdings sind die Erfordernisse der Frankfurter Bühne mit ihrem starkwechselnden Spielplan wesentlich umfangreicher, als an den Theatern in Berlin und anderen Städten, die alljährlich eine beschränkte Zahl verschiedener Aufführungen, teilweise in Reihenvorstellungen, herausbringen und deren dekorative Einrichtungen von vornherein für den Aufbau auf der Drehbühne vorgesehen werden konnten. In Frankfurt mußte mit dem umfangreichen vorhandenen Fundus an Dekorationen, welche zum größten Teil an das alte Bühnensystem gebunden sind, gerechnet und deren allmähliche Anpassung an die neue Bühnenform vorgesehen werden. Ferner war daran zu denken, daß die neuen Dekorationsformen mehr Vorbereitungsraum wie die alten benötigen. Dazu mußte vor allem eine Möglichkeit gesucht werden, irgendwo neuen Platz zu schaffen, wo dekorative Vorbereitungen unabhängig von dem Spiel auf der Bühne erfolgen können. Diese weitere Entwicklung ist derart gedacht, daß später die Bühnenkellerräume unmittelbar unter und neben der Spielfläche in weitestgehendem Maße den Zwecken des dekorativen Aufbaues nutzbar gemacht werden können.

Die jetzt eingebaute Drehscheibe bildet lediglich den Anfang zu einem neuen Bühnensystem, welches in einer Vereinigung von Dreh- und Versenkbühne gipfelt. Nach Durchführung dieses einer günstigeren Zeit vorbehaltenen weiteren Bauabschnitts wird es möglich sein, in den Bühnenkellerräumen während des Spiels die abgespielten Dekorationen abzubauen, neue dafür zu stellen und während der Verwandlungspausen mit Hilfe einer besonderen Versenkungsanlage schnell in Spielhöhe zu heben. Dann erst werden alle Vorzüge des neuen Systems in Erscheinung treten und dem geistigen Programm der neuen Frankfurter Bühnenleitung kräftige technisch-künstlerische Unterstützung und Entlastung bieten können.

Nähere statistische und geschäftliche Mitteilungen über das abgelaufene Spieljahr 1917/18 der Frankfurter Städtischen Bühnen weist der Bericht des Generalintendanten im „Geschäftsbericht der Neuen Theater-A.-G. Frankfurt a. M." (Voigt & Gleiber, Frankfurt a. M.) auf.

Druckfehler-Berichtigung

Seite 34, letzte Zeile v. u.: Kampfrufe (statt „Kampfruhe")

„ 43, Zeile 13 v. o.: möchten (statt „möchte")

„ 78, „ 9 v. o.: E. Th. A. Hoffmann (statt „F. Th. A. Hoffmann")

„ 78, „ 11 v. o.: musikalischen Visionen (statt „musikalische")

„ 81, „ 6 v. o.: auf klanglicher Symbolik (statt „klanglischer")

„ 87, „ 3 v. u.: der Schwermut verfallene (statt „verfallenen")

„ 121, „ 12 v. o.: erinnert (statt „erinnter")

„ 130, „ 3 v. u.: diese Zeile muß wegfallen

„ 149, „ 6 v. u.: nur über (statt „nur für")

„ 153, „ 13 v. o.: Höllenbreughelei (statt „Höllenbrenghelei")

„ 153, „ 16 v. o.: Kakophonien (statt „Kakaphonien")

„ 156, „ 11 v. u.: zwischen irdischem und göttlichem Gesetz (statt „irdischen und göttlichen")

„ 250, „ 7 v. o.: unwedekindisch (statt „unredekindisch")





